

Tatjana Rozman se v svoji knjigi ukvarja s preučevanjem vloge kastratov v baroku. Kot sama pravi, gre za obroben pojav, ki pa ga lahko z natančno zgodovinsko, umetnostno zgodovinsko in filozofsko analizo uporabimo tudi za razumevanje kulturno zgodovinskih procesov zgodnje modernosti. Avtorica predstavi njihov pojav na opernih odrih od renesanse naprej, vrhunec petja kastratov v 18. stoletju in obenem analizira razloge za njihovo izginotje konec 18. stoletja. Pojav kastratov analiza v odnosu do telesa, še posebej pa se osredotoči na vprašanje, zakaj je barok kastrata sprejel, klasicizem pa ga je zavrnil. Pri tej analizi se avtorica opre na poglobljeno raziskavo značilnosti renesančnega in baročnega telesa, odnosa do spola in ženskega telesa, analizo pojava opere in razmerja telesa do glasu. Tako skuša pojasniti, »kako je odnos do kastratov simptomatično razgrnil ozadje neke kulturne tradicije, ki v sebi razprostira celo paleto različnih fantazem, strahov, ki se kot njen materialni učinek izražajo na vsakokratnem odnosu do telesa«.

dr. Bojana Kunst

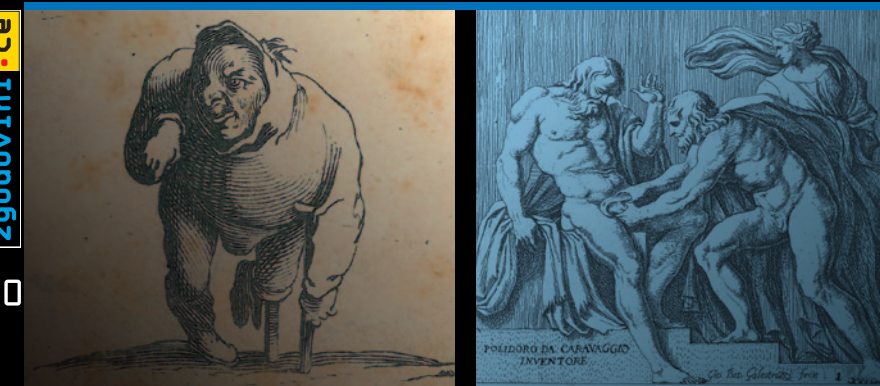
zgodovini .ce



Cena 16 EUR

zgodovini .ce

10



Tatjana Rozman POJOČI KASTRATI - (ZLO)RABLJENO TELO NA ODRU



ISSN 1854-7591

Tatjana Rozman



Tatjana Rozman se je rodila 23.7.1964 v Celju. Po šolanju na Osnovni šoli Laško je nadaljevala izobraževanje na I. gimnaziji v Celju in kasneje na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Po opravljeni diplomski se je leta 1989 zaposlila na I. gimnaziji v Celju kot profesorica zgodovine in filozofije kjer to delo opravlja še danes. Ob delu je nadaljevala študij na Fakulteti za humanistične študije v Kopru, kjer je leta 2009 tudi opravila magistrski s področja filozofije vizualne kulture z naslovom Spreminjanje odnosa do telesa v luči pojava kastratov. Ob poučevanju na šoli je bila soavtorica vrste delovnih zvezkov za zgodovino v gimnazijskih programih (Stare dobe, Srednji in novi vek, Zgodovina na maturi ...). Svoje prispevke je objavljala tudi v Novi reviji in Zgodovini za vse.

Tatjana Rozman

**Pojoči kastrati –
(zlo)rabljeno telo
na odru**

Celje, 2010

zgodovini.ce 10

ISSN 1854-7591

Tatjana Rozman

Pojoči kastrati – (zlo)rabljeno telo na odru

Izdalo in založilo

© Zgodovinsko društvo Celje

Zanj

Tone Kregar

Uredniški odbor

Bojan Cvelfar, Janez Cvirn, Branko Goropevšek, Tone Kregar,
Marija Počivavšek, Andrej Studen, Aleksander Žižek

Recenzenta

Bojana Kunst

Branko Goropevšek

Lektoriranje

Klara Pavšer Stropnik

Prevod

Tatjana Rozman

Lektorica prevoda

Damjana Rebek

Oblikovanje naslovnice

Triartes, Domjan

Računalniški prelom

Andrej Mohorič

Tisk

Grafika Gracer

Naklada

200 izvodov

Celje, 2010

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78.087.6(091)

782.071.2(091)

ROZMAN, Tatjana, 1964-

Pojoči kastrati - (zlo)rabljeno telo na odru / [besedilo,
prevod] Tatjana Rozman ; [slikovno gradivo Pokrajinski muzej
Celje]. - Celje : Zgodovinsko društvo, 2010. - (Zgodovini.ce, ISSN
1854-7591 ; 10)

ISBN 978-961-6845-00-7

253691136

VSEBINA

Uvod	5
1. Onostranstvo - odnos do smrti kot odnos do telesa	12
2. Vloga simbolne smrti na poti do užitka	19
3. Grozljivost in gnus do ženskega telesa	30
4. Kastrat	36
5. Simulacija in umetno	42
6. Avtomati in kastrat	46
7. Transparentnost teles v razsvetljenstvu	50
8. Glas	61
Zaključek	68
The phenomenon of castrati as the example of changing from the mystical to the mechanical attitude of the body.....	70
Literatura	71

UVOD

Osemnajsto stoletje pomeni vrhunec popularnosti in občudovanja kastratov, hkrati pa že napoveduje njihov konec. Opera je preživela konec baroka, čeprav se zdi, da je ta zvrst umetnosti otrok baročnega sveta in ne modernega časa, ki šele prihaja. Kastrati so tisti del, ki jo je nadgradil z umetnostjo prenašanja, kar je klasicizem zavrgel. Opera je torej nadaljevala svoje uspešno poslanstvo, kastrati pa so utonili v pozabo. Skušala sem predstaviti njihovo pot skozi razmeroma kratko obdobje zgodovine opernih odrov, kjer se pokaže značilno spreminjanje odnosa evropske zahodne kulture do telesa v dramatičnem trenutku rojevanja moderne družbe. Pri kastratih gre v ključnem smislu za soočenje stare kulturne dediščine z novimi estetskimi merili. Na odnos do kastratov kot tudi na fenomen njihovega glasu vpliva vrsta dejavnikov, ki sem jih skušala osvetliti na različnih področjih; na zgodovinskem, socialnem in umetniškem, ter ne nazadnje pokazati, kako odločilen je zanje vpliv znanstvenega diskurza v dobi razsvetljenstva.

Že od nekdaj je oder magnetično privlačil množico. Tako ali drugače je imela pri tem veliko vlogo glasba, kar je očitno še danes, saj prav glasbeni odri privabijo največje množice. Ni pravega odra brez občinstva, zato ni zgolj prizorišče za nastop, ampak pridejo na plano tudi bolj latentne vsebine, ki niso v ospredju in ki specifično kažejo neka družbena razmerja in odnose. Glavni nosilec dogajanja na odru je človek s svojim telesom, ki je njegov ključni instrument, ne glede na to, ali je igralec, glasbenik, plesalec, ali ustvarja visoko umetnost ali zgolj zabava. Telo na odru je svojstven objekt določenih strategij, lahko bi rekli tudi treninga ali dresure, pa pri tem ne mislim le na nastopajoče v cirkuški areni. Glasbenik ali igralec mora skozi leta izobraževanja in urjenja, da lahko nekoč na odru pokaže tisto, kar je njegovo poslanstvo. Tisto, kar bo nekoč bolj ali manj navduševalo in privabljal publiko, je odvisno ne le od njegovega talenta, volje in discipline, pač pa tudi od tega, kaj lahko stori s svojim telesom, kako ga usmerja. S telesom se znotraj tega procesa dogaja marsikaj in že v preteklosti je telo na odru sledilo pričakovanjem publike. Bolj kot se je razvijala odrska umetnost, bolj zahtevne strategije so usmerjale telo, ki to umetnost uprizarja. Danes je pravzaprav vseeno, ali imamo na odru operno zvezdo, razvpitega pop izvajalca ali igralca. Arena, v kateri nastopajo, je zahtevna, večkrat tudi neizprosna. Nastopajočih zvezdnikov ne terja zase le za čas, zakupljen z vstopnicami za prestavo, ampak jim sledi v vsak košček zasebnosti. Pričakuje, da v vsakem trenutku zadovoljujejo potrebo po iluziji, ki jo ustvarja odrski prostor. Slava je že od nekdaj totalitarna. Danes slava pomeni moderno zvezdnitvo, ki od posameznika zahteva, da vsak del svojega telesa posveti odru, bodisi, da ob tem trenira kot vrhunski športnik ali postane stalni pacient plastičnih kirurgov. Lahko govorimo torej o neki vrsti zlorabe

in če temu pritrdimo, si lahko zastavimo vprašanje, ali je odnos do telesa skozi zgodovino enak, ko gre za oder ali se odnos do telesa spreminja? Oder odstira marsikaj, tudi odnos do telesa skozi preteklost.

Tema, ob kateri sem skušala predstaviti svoje razmišljanje in razumevanje spreminjanja odnosa do telesa, so pojoči kastrati. Na prvi pogled so obrobni pojav nekega obdobja, ki se morda ne zdi ravno reprezentativna tema. Pa vendar pojav kastratov na odru pripoveduje o nekem obdobju, ki iz predmodernega prehaja v moderni čas. Danes se zdi njihova usoda in nastopanje bizarno, a če pomislimo, tudi današnjim zvezdnikom ni prizanešeno, saj je med njimi nekaj nenavadnih pojav, če sta Madonna in Michael Jackson primera vrhunca svetovne slave sodobnega časa.

V evropski zgodovini poznamo kastrate predvsem kot pevce, v drugih kulturah je njihova vloga praviloma drugačna. Njihov glas je bil nekoč pojem izjemnih umetniških sposobnosti. Danes lahko poskušamo rekonstruirati njihovo petje z vso razpoložljivo tehnologijo kombiniranja ženskega soprana z moškim kontratenorjem, pa bomo še vedno ustvarili le približek tistih glasov, zaradi katerih so ljudje nekoč padali v trans. Ohranjen je zvočni zapis še zadnjega živečega kastrata iz začetka dvajsetega stoletja, zgolj toliko, da si lahko predstavljamo specifično njihovega glasu še danes, ko je spomin nanje že bolj oddaljen. Glas kastratov je poslušalce začaral in ne le očaral, saj je njihova vseplošna priljubljenost v preteklosti dobro znana. Zaradi svojih izjemnih glasov so bili zaželeni in priljubljeni in veljajo za prve prave zvezdnike v modernem pomenu. Na opernih odrih so bili osrednji glasbeni izvajalci, nihče drug ni s svojim instrumentom ali glasom zmožal poslušalcev spraviti v takšno evforijo. V osemnajstem stoletju so doživeli svoj vrhunec in hkrati tudi začetek konca. Preobrat, ki tako dramatično zaznamuje njihovo usodo, je radikalen in prav zato tudi zgovoren. Vprašanje, na katerega bom skušala odgovoriti, je, zakaj kastrati niso ostali na opernih odrih dlje časa, če so bili nekoč tako popularni, predvsem pa zakaj se je odnos do njih tako hitro in dramatično spremenil prav takrat, ko so bili na vrhuncu, to je konec osemnajstega stoletja. Odgovore sem iskala v odnosu do telesa znotraj spreminjajočega se družbenega konteksta na različnih področjih; zgodovinskem, socialnem, znanstvenem in umetniškem. Eno od ključnih vprašanj, ki se mi je zastavljalo, je bilo, kaj telo kastrata sploh predstavlja, v čem je ta predstava v različnih obdobjih drugačna, zakaj je barok to podobo telesa sprejel in zakaj jo je klasicizem zavrnil. Odgovore na ta vprašanja sem iskala v še starejših obdobjih; zlasti v času prvih zametkov modernega sveta, v začetku renesanse. Drugo pomembno vprašanje pri fenomenu kastratov se mi zdi način, kako preko svojega glasu manipulirajo s publiko in jo spravljajo v trans. V tem smislu nosijo s seboj vso dediščino preteklosti, ki jo v odnosu do telesa zaznamuje izrazito negativna konotacija, ki je v preteklosti

poudarjena z odnosom do smrti, torej onostranstva in stigmatizirano podobo predvsem ženskega telesa. Z vsem tem pa je poslanstvo kastratov pripeljati poslušalce do najvišje možne stopnje umetniškega užitka. Zanimalo so me ključne strategije manipulacije s poslušalci. Zapeljevanje publike in nenehno prenavljanje preprosto sledi okusu baroka.

Še posebej me je zanimalo, v kolikšni meri je pojav pojočih kastratov rezultat kulturne dediščine starejših obdobj, ki še posebej negativno nastopajo proti telesu nasploh, še posebej proti ženskemu. Skušala sem najti odgovore v zgodovinskih pojavih tistih obdobj, ki posredno ali neposredno vplivajo na čas renesanse. Renesansa se mi je odprla kot eno od ključnih obdobj, ki utemeljuje začetek modernega časa. Zanimalo me je, kako se v tem obdobju oblikuje odnos do telesa in če je morda renesansa tisto obdobje, ki odnos do telesa zaostri ali pa začne gledati nanj bolj sproščeno. Našla sem povezavo med pojavom kastratov in zanikanjem telesnosti v določenih zgodovinskih obdobjih, predvsem v času renesanse in v začetku reformacije. Eno od ključnih vprašanj, ki se mi je zastavljalo, je bilo, kje je vzrok tako odklonilnega odnosa do telesa v času neposredno pred barokom in ali so prav kastrati ena od ključnih posledic stigmatizacije telesnega v preteklosti. Hkrati z vprašanjem odnosa do telesa se neposredno odpira še eno področje; odnos do ženskega telesa. Če so namesto ženskih glasov na odrih raje izbrali kastrate, potem bi to verjetno lahko bila ena od posledic stigmatizacije odnosa do ženskega telesa v preteklih obdobjih. Prav s primeri sistematičnega zavračanja ženskega principa na ključnih področjih elitne kulture pred modernega časa, sem skušala pokazati, kako skrajno obremenilen je bil odnos do ženske v času, ko začnejo nastopati kastrati. Ključno vlogo pri odnosu do telesa, ki v določenem obdobju ustvari kastrate, ima odnos do smrti in odnos do ženskega telesa. Bližnji odnos ženske in smrti je iz preteklosti dobro znan in se v srednjem veku udomači skozi grško antično tradicijo, zlasti preko Aristotelovega vpliva v času od visoke sholastike dalje: Ženska je strašnejša kot smrt!

Renesansa se na pogled zdi kot sončni žarek, ki prežene mrak srednjega veka, a z mračnostjo ne opravi tako zlahka in na hitro. Ni dovolj znakov, ki bi govorili, da bi prav renesansa osvobodila žensko sovražnih pogledov, ne zmanjka tudi opozoril na minljivost tuzemskega telesnega bivanja, ki je v primerjavi z večnostjo ničvredno. Skušala sem predstaviti del razsežnosti vpliva, ki ga ima takšna miselnost. Kastrati so morda ena od njenih posledic.

Izrazito negativen odnos do ženske pa verjetno ni bistven vzrok kasnejšemu silnemu navdušenju nad kastrati. Historični vidik tukaj brez dvoma igra vidno vlogo, a pomembni so še drugi elementi, ki sem jih skušala najti v jedru fenomena kastratov. Kaj je torej tisto, kar ustvarja umetniški presežek, ki navsezak-

dnje vodi do vrhunskega umetniškega užitka poslušalcev v takratnem baročnem gledališču? Ob iskanju odgovora na to vprašanje sem skušala raziskati temeljni način, kako kastrat na odru manipulira z željo in je s tem utelešenje še starejšega, sicer mitskega fenomena v evropski kulturni dediščini, mita o sirenah, ki na ta način pripoveduje o večni usodi želje. Iskala sem torej odgovor na vprašanje, v kakšni meri je prav kastracija eden od ključnih pogojev za manipulacijo z željo, hkrati pa me je zanimalo tudi na kakšen način kastrat na odru predstavlja vez s simbolno smrtjo. Manipulacija, katere del je simulacija in ki je za barok tako zelo značilna, je v razsvetljenstvu hkrati eden od vzrokov za njihov konec.

Tako sem se v nadaljevanju posvetila baročnemu gledališču, v katerem se kastrati odlično znajdejo. Moje razmišljanje je bilo usmerjeno k temu, na kakšen način opera postane nekakšno jedro ali središče baročnega sveta. Barok je namreč tisto obdobje v zgodovini, ki kastrate najbolj povzdigne na piedestal takratne umetnosti. Toda odnos do njih se iz občudovanja relativno kmalu spremeni v sovražnost. Ne gre zgolj za to, da bi kastrati postali odveč, ker se je kar čez noč spremenil okus publike, ampak zato, ker je za prepoved njihovega petja poskrbela kar aktualna oblast. Eden od prvih zakonov sploh, ki ga je v času francoske revolucije sprejel konvent, je prepoved petja kastratov. Zgodba o njihovem vzponu in propadu je zato simptomatična in lahko pove marsikaj o spreminjanju odnosa do telesa v nekem historičnem obdobju.

Zato sem skušala najti odgovor na vprašanje, zakaj tako radikalna sprememba v znanstvenem diskurzu dobe, ki nasledi barok. Posvetila sem se predvsem tistemu vidiku razsvetljenstva, ki zaznamuje odnos do telesa na nov način, zahtevi po transparentnosti. Zanimalo me je, kako znanstven diskurz spreminja estetske kriterije, saj se vrednotenje umetnosti kastratov v tem času dramatično spremeni, kar verjetno pomeni, da se prav tako radikalno spreminja tudi odnos do telesa nasploh in da je bodoča usoda kastratov simptomatičen pojav. Tu tiči odgovor na vprašanje, zakaj glasovi, ki jih je evforična publika poistovetila z neskončnostjo umetniškega užitka, nenadoma skoraj čez noč postanejo predmet zavračanja, njihovi nosilci pa perverzni in izumetničeni.

Ključno poglavje sem posvetila vlogi glasu, okrog katerega se pravzaprav pleče zgodba o kastratih. Glas je bil že od nekdaj eden od reprezentativnih elementov užitka. V različnih obdobjih in v različnih kulturah vedno znova naletimo na vrsto načinov, kako disciplinirati užitek. Polje užitka velja znotraj kulture za rob kaosa, zato je zahteva po njegovem vsakokratnem discipliniranju nujna. Zanimalo me je torej, kako odnos med užitkom in potrebo po njegovem družbenem nadzoru določa pozicijo kastratov in kako je pojav kastratov poskus, da bi rešili princip užitka. Pojoči kastrati so verjetno edinstven fenomen zahodne civilizacije, ki se v določenem obdobju pojavi na odru časa, ki prehaja

iz arhaične, v veliki meri s srednjeveško dediščino zaznamovane miselnosti v moderni čas. V nekem smislu se v tem prelomnem času intenzivno preplete mit z logosom. Barok, ki predstavlja nekakšen most med renesanso in klasicizmom, se rojeva v času, polnem protislovij; na eni strani potencirani verski fanatizem, ki se manifestira v verskih vojnah takratne zahodne Evrope, na drugi strani prebujanje logosa. To je hkrati obdobje, ki na novo odkriva posameznika in njegovo avtonomnost, začenja mu priznavati zasebnost. Vsa napetost protislovja med skupnostjo in posameznikom, mita in logosa, ki jo poraja omenjeni čas, se udejanja tudi v gledališču. Zagotovo ni naključje, da postane v tem času tako zelo aktualna opera kot najbolj priljubljena oblika gledališča. Od kod njena popularnost, ki doseže svoj višek prav v času baročnega gledališča, ki ga na svoj način tudi pooseblja? Opera je svojstven odgovor takratne umetnosti na poskus preseganja različnih protislovij; mita in logosa, glasbe in besed. Pojav opernega spektakla se opira na starejšo humanistično tradicijo, ki se želi vrniti k antičnim idealom. Mit skuša znova oživiti s pomočjo sodobnejše forme, ki je dovolj atraktivna, da pritegne takratne množice. To ji uspeva s pomočjo glasbe, ki postane ključna forma besedila. Operno gledališče postane središče družabnega dogajanja zrele meščanske družbe, ki si kot skupnost išče nov temelj lastne identitete v času konstituiranja absolutističnega političnega sistema. Opera doseže višek svoje popularnosti v času prihoda razsvetljenstva, je njegov tipičen pojav v smislu dopolnjevanja in prepletanja različnih področij umetnosti v kompleksno in zaokroženo celoto. Toda njena forma ni zgolj rezultat kolektiviranja različnih umetniških strategij, njen emocionalni naboj je usmerjen v preteklost, v čas izgubljene grške tragedije, v katerem se mit preplete z naravo, je način iskanja fantazme celote na nekih drugih temeljih. Forma opere je glasba, v kateri kot ključni instrument, ki jo izvaja, nastopa človeški glas. Človeški glas je že od zgodnjih začetkov civilizacije deležen posebne pozornosti, še zlasti, če je zvok, ki ga proizvaja, melodija, katere edini cilj je užitek. In prav takšno glasbo je že od nekdaj spremljalo nelagodje, saj vzbuja občutek neobvladljivosti in nevarnosti. Glas predstavlja stalno nevarnost s svojo čudežno močjo zapeljevanja. Oblast se je zato vedno čutila poklicano, da vzpostavi učinkovit nadzor nad izvajanjem vokalne glasbe. Glas je na nek poseben način pripet na telo, ki je po eni strani povzdignjeno, na drugi strani zavrženo, stigmatizirano. Opera je kot nov moment v glasbeni umetnosti potrebovala glas, ki bo začaral poslušalca, ki ga bo lahko zapeljal in mu hkrati približal mitsko podobo angela. Opera je na piedestal odra postavila pojoče kastrate, postali so središče njenega dogajanja. Kastrati sicer niso izum zahodne civilizacije, toda takšno vlogo, kot jo imajo v operi določenega obdobja, najdemo samo tukaj, na tako imenovanem Zahodu. Korenine tega pojava so še v starejših obdobjih kot sta 16. ali 17. stol. Dejstvo pa je, da skoraj čez noč postanejo središče zanimanja ene od ključnih zvrsti takratne umetnosti. Njihov status je od začetka dvoumen in protisloven. Po eni strani so privilegirani, saj so predmet občudovanja zaradi izjemnih glasovnih

sposobnosti, ki jih premorejo, po drugi strani so stigmatizirane žrtve telesne pohabe v korist umetniškim užitkom. Za takšen glas, kot si ga želi takratna opera, je bil potreben poseben postopek, sicer poznan že stoletja. Naravni moški glasovi so bili za izbrani okus tistega časa očitno pregrobi; ne smemo namreč izgubiti izpred oči enega od ključnih poslanstev, ki ga ima lahko glasba tega časa; rekonstruirati lepoto izgubljene pravljíčnosti mitske preteklosti. Druga možnost izbire je ženski glas, toda takratna elitna kultura se očitno izogiba sleherni možnosti, da bi kakorkoli odprla prostor ženski čutnosti v umetnosti.

V nadaljevanju bom torej skušala pojasniti, kako je odnos do kastratov simptomatično razgrnil ozadje neke kulturne tradicije, ki v sebi razprostira celo paleto različnih fantazem, strahov, ki se kot njen materialni učinek kažejo na vsakokratnem odnosu do telesa. Skušala bom pojasniti spreminjanje odnosa do telesa prav na primeru pojočih kastratov, ki jim je zgodovina najprej namenila prve prave moderne zvezdniške trenutke, potem pa se jim je nenadoma, skoraj čez noč, odrekla in jih odvrгла na rob družbe, dokler njihovo petje ni popolnoma utihnilo. Zadnji predstavniki so še uspeli dočakati prihod tehnologije, ki je ujela glas enega zadnjih še živečih v začetku 20. stoletja; tako imamo ohranjen zvočni zapis.

Fenomen pojočih kastratov spada v prelomen čas, ko se renesansa spreminja v barok in dokaj hitro izgine v času klasicizma, čeprav jih v Vatikanu najdemo še celo v začetku 20. stol. Pojav kastratov je po eni strani še vedno vpet v miselnost preteklosti, ki jih na nek način ustvari, hitro postanejo predmet neizmerne občudovanja, potem pa nenadoma izvor neizprosne nelagodja. Kastrati so zgodba o telesu, ki potuje iz temne arhaične dobe v obljubljeno bleščečo prihodnost moderne sveta. To telo je svojstven otrok renesanse, ki je v marsičem eno od vznemirljivejših obdobj v zgodovini. Kadar govorimo o tem času, najpogosteje pomislimo na vrhunce umetnosti, ki obujajo antični ideal človeškega telesa, ki poudarjajo individualnost kot vrednoto in skladnost človeka z naravo. Ta stereotip navadno povezujemo s 15. stoletjem. Na prvi pogled se zdi samoumevno, da se je končno zgodil ta veliki prelom, ki je prižgal luč »mračnemu srednjemu veku«. Imamo občutek, da smo v tej dobi pravzaprav že v modernem času ali pa je nemara to kar njegov začetek? Iz obdobja razsvetljenstva je pogled na renesanso poln hvaležnosti in optimizma, ki v zgodovinskem razvoju vidi permanenten napredek in vzpon na vseh področjih. V pogledu na ta čas je obveljal eden od najbolj razširjenih stereotipov, in sicer, da gre za eno od srečnejših obdobj v zgodovini, ki prehiteva celo samega sebe, ko išče odgovore na ključna vprašanja v znanosti in umetnosti. Dajati želi vtis velike dobe in zlahka nas preslepi njen blišč, ki nosi v sebi precej bolj negotovo in mračno občutje. Zgodovinopisje, ki se ukvarja s tem časom, ugotavlja, da gre za izrazito ambivalentno obdobje, ki pod natančnejšim pogledom pokaže precej drugačno sliko od splošno razširjenih

stereotipov. Pa vendar je prelomnost očitna. Začetki opere se pojavijo natančno v tem času, ko se iz fevdalnih okvirov konstituirajo temelji nove, meščanske družbe. »Začetek opere je sicer nedvoumno učbeniško fiksiran; prva opera je bila *Dafne Jacopa Perija*, četudi ni povsem gotova letnica prve izvedbe (1594, 1597 ali 1598). Opera je sicer imela številne predhodnike in sorodnike – srednjeveške misterije, liturgične in pastoralne drame v renesansi, madrigalne komedije, glasbene vložke v različnih gledaliških igratih itd., toda zadeva nikoli ni imela dovolj konsistence, da bi lahko tvorila dovolj močno strukturo. To se je zgodilo šele na prelomu med 16. in 17. stol. s florentinsko *camerato*, aristokratskim krožkom pesnikov, skladateljev in izobražencev, ki so si v duhu časa zastavili za cilj oživitvev antične tragedije.«¹ Opera se do neke mere še vedno dotika srednjeveško krščansko transcendentnega doživljanje celote. Čeprav božansko totaliteto nadomesti totaliteta absolutnega monarha, države in na koncu meščanske družbe,² je z mitom kot najbolj značilno vsebino še vedno obrnjena onkraj. Ta položaj konec koncev predstavlja tudi telo kastrata, ki je hkrati človek in angel, zato je postal središčna figura baročne opere. Kot kaže, je renesansa v neki meri prevzela srednjeveško doživljanje smrti, s katero človek šele postane kompletna celota.

Odnos do telesa je vedno tudi odnos do smrti. Danes je smrt tabu, aktualni trendi jo skušajo potisniti na rob vsakdanje zavesti verjetno bolj, kot kadarkoli v preteklosti. Ta tako izrazita tendenca sodobnega časa po svoje govori o odnosu do telesa, h kateremu smrt preprosto ne sodi. V predmodernej evropski zgodovini pa je zavest o minljivosti telesa v ospredju. Zlasti prevladujoči so pisni viri s takšno vsebino najprej v visokem srednjem veku, ki jim ne zmanjka motiva niti v času prihajajoče renesanse, vse do razsvetljenstva. Pisni viri predmodernega časa prezentirajo mentaliteto takratne vladajoče elite, ki v veliki meri izhaja iz samostanov kot ključnih kulturnih ustanov, kjer je bila pismenost najbolj razširjena. Z drugimi besedami je govor o smrti v takratnih besedilih del propagande, s katero skuša manjšina vplivati na miselnost večine; pri tem mislim na preproste množice. Kot je videti, predstavlja smrt enega temeljnih ciljev tuzemskega bivanja, kot je razbrati iz omenjenih besedil. Pojav pojočih kastratov išče svoj prostor znotraj konteksta takratne elitne kulture in prav ta odločilno zaznamuje telo kastrata. Kastrat je opredeljen s posebno funkcijo telesa, ki naj bi ga ustvarila kot angelsko bitje. Biti angel v materialnem telesu je seveda paradoks, ki ga razreši kastracija kot simbolna smrt. Prav kastracija opredeli asociacijo na onostranstvo, kastrata odreši tiste njegove telesne dimenzije na odru, ki bi zapeljevala s svojo vulgarnostjo, moč zapeljevanja je s tem osredotočena na njegov glas. V njihovem petju se skriva glas, ki privablja številne množice, da se prepuščajo užitku in zapeljevanju.

¹ Dolar, Žižek (1993): *Filozofija v operi*, str. 11

² Šuvaković (2001): *Paragrami ...* str. 220



Poslednja sodba, bakrorez; Krajčeva zbirka starih grafik; Pokrajinski muzej Celje

1. ONOSTRANSTVO - ODNOS DO SMRTI KOT ODNOS DO TELESA

Premislek o občutju smrti in s tem občutju življenja se vedno znova osredotoča na intimni svet posameznika. Saj je »... v ogledalu lastne smrti človek odkrival skrivnost svoje individualnosti.«³ Omenjeni čas je še posebej pomemben ali zanimiv zato, ker je očitno dejstvo, da se predstava o smrti z vso silo dotakne posameznika bolj kot katerakoli druga tema. S tem v zvezi so opazne tudi druge izrazite spremembe v vrednotenju življenja, ki so rezultat daljših procesov in so poleg ostalega zagotovo vrgle vsakdanjo življenjsko rutino iz ustaljenih tirnic, če omenim vsaj grozljivo epidemijo kuge v drugi polovici 14. stol. Rezultat vrednotenja življenja in smrti je ob vstopu v moderni čas po svoje zelo drugačen od arhaične miselnosti srednjega veka, res pa je tudi, da razvoj sprememb še zdaleč ni linearen in ne vodi vedno v isto smer. Renesansa, ki na eni strani kaže tako neobremenjeno podobo lepote, s katero jo nekako samoumevno istovetijo v kasnejših obdobjih, kaže tudi bolj mračne slike. Ena od njih je podoba smrti.

³ Tenenti (1987): Občutje smrti ... str. 14

Saj je »...v ogledalu lastne smrti človek odkrival skrivnost svoje individualnosti.«

Smrt težko najde prijazno podobo v zavesti ljudi, pa naj gre za katerokoli kulturo, tudi tisto, ki je še tako drugačna od naše. Človek se z njo vedno sreča v obliki usode, s katero mora opraviti na neprizanesljivo intimen način, čeprav je smrt zagotovo eden najslošnejših pojavov, ki spremlja človeštvo. Skozi preteklost se podoba ali prisposodba smrti prilagaja sprotnim razmeram, torej se spreminja. Pri razmišljanju o tem sem se oprla zlasti na dva avtorja, ki se ukvarjata z vprašanjem odnosa do smrti za ključno obdobje; Alberta Tennentija, ki je raziskoval prav odnos do smrti v času renesanse, in Jeana Delimeauja, zgodovinarja temnih vsebin prav tega obdobja. Prisotnost in tudi odnos do smrti se običajno pojavi v obliki podobe telesa in smrt je začetek njegovega propada. Ta predstava ima tri značilne faze, ki vsaka ob svojem času sporoča nekoliko drugačno vsebino. Znotraj obdobja, v katerem vzcveti in se razvija renesansa, je najprej starejša ikonografska podoba smrti v obliki razpadajočega in nagnitega telesa, ki s svojo odvrtnostjo ne prizanaša pogledu. Ta podoba je, kot kaže, vezana na starejše miselne vsebine, ki razpadajoče človeško telo umeščajo v didaktični kontekst tako imenovane »*umetnosti pravilnega življenja in pravilne smrti*«. Ta podoba, ki je značilna za čas nekje do prve polovice 14. stol., ponuja pogled na razpadajoče truplo, ki ga praviloma razjedajo črvi. Smrt ima v takratni vsakdanji zavesti pomembno mesto. Njena vloga je pomagati posamezniku pri pravilnem usmerjanju svojega življenja. Ikonografija s tovrstno vsebino se pojavi v rahlem zamiku za besedili, ki so bila takrat sorazmerno spreminjanju odnosa do življenja in razširjenosti besedil na splošno kar pogosta.⁴ Zavest o minljivosti telesa naj bi posameznikovo pozornost usmerila v trenutek, ko bo moral pred bogom poravnati svoje račune. Smrt konstituira celoto človekovega življenja. S smrtjo se šele v pravi meri pokaže vrednost njegovega življenja, takrat njegova preteklost postane neizbežno dejstvo, za katerega bo nagrajen ali kaznovan. Hkrati mu misel na možnost skorajšnje smrti pomaga, da bo učinkoviteje in še bolj dosledno kontroliral svoje življenje, saj nanj sleherni trenutek prežijo skušnjave, ki ga lahko vodijo v pogubo. Zlasti zgodnejša faza občutja smrti skuša usmeriti pozornost v čas onkraj telesnega konca. Telo in njegova neizbežna usoda razkroja sta jasno opozorilo, kam naj človek usmeri svoje stremljenje. Šele s pogledom, usmerjenim v smrt, je življenje zaokrožena celota in na tak način postaja sredstvo discipliniranja in nadzora; vsak trenutek svojega življenja naj človek preživi, kot da je njegov poslednji. Z uveljavitvijo strahu pred smrtjo je z enim samim zamahom odpravljena tudi priprava nanjo: smrt je v resnici grozna samo za grešnika, izbranca pa bodo angeli odpeljali v

⁴ Tenenti (1987): Občutje smrti ... str. 36 »... Usoda telesa je dobila poseben pomen, vendar so jo interpretirali v skladu z ustaljenim moralnim pojmovanjem. Telo se razkroja? Prav, pa naj kristjani razmišljajo o svoji usodi in se kolikor le morejo odcepijo od sveta, če doživi tako beden konec to, kar jim je najbolj pri srcu. Utemeljitev se zdi izvrstna in učinkovita in je ostala dolgo v veljavi. Mar ni misel na lastni konec morala voditi k razmišljanju o izvoru in usodi ter ga na eni strani pripeljati do boga, na drugi strani do nebes?«

blaženost. Kot se da sklepati po celi vrsti različnih virov, je znotraj mentalitete predmodernega časa podoba smrti imela predvsem vzgojno funkcijo, na primer če pogledamo, kaj se v tem času dogaja s telesom obsojencev na smrt. Princip kaznovanja v predmodernem času ni zgolj še ena v seriji podob smrti. Zločinec ni navaden grešnik, -zato mora umreti ne le enkrat; sistem izvrševanja kazni s telesnim mučenjem je učinek smrti/ umiranja potisočiril.

Vsaj dvesto let pred veliko epidemijo črne smrti so besedila, ki pretežno izhajajo iz samostanov in so reprezentativni del takratne duhovne in kulturne elite, usmerjala pozornost na podobe telesnega uničenja in razkroja. Ikonografija s to tematiko sledi tekstom z rahlim časovnim zamikom, kar je verjetno bolj posledica razcveta materialne kulture kot pa potrebe po didaktičnem usmerjanju nepismenih množic. Vse te podobe so sprva fiktivne, predvsem besedila skušajo z opisom čim bolj ilustrativno poseči v predstave ljudi. Tako rekoč čez noč, ko nenadoma izbruhne velika epidemija črne smrti, pa te podobe postanejo realne, njihova grozljivost pa se ne more primerjati z domišljijo starejših upodobitev smrti. Črna smrt, ki se je iz Italije razširila po Evropi, je pokosila dobro polovico takratnega prebivalstva, po nekaterih podatkih celo tretjino. Smrt je bila povsod na očeh, a ne zgolj to, klinična slika bolezni je trupla iznakazila, kot da položaj že sam po sebi ne bi bil dovolj moreč. Smrt je postala tako vsakdanja, da njena grozljiva pojavnost preprosto ni več učinkovala kot didaktično sredstvo prevzgoje in priprave na onostranstvo. Takšna kolektivna izkušnja preživelih je morala pustiti močne sledove v skupni zavesti prihodnjih generacij. Zagotovo je spodbudila tista ikonografska sporočila, ki se ne osredotočajo več na realističen prikaz razpadajočega trupla, ampak skušajo prikazati smrt v obliki metafore vsemogočnega monstuma v personificirani obliki. *»Smrt je strašljivo odkritje nadnaravnega, ki se uveljavlja domala kot neko temeljno načelo, vsekakor pa kot nekaj neogibnega; kot taka ni nepričakovana, nepričakovan je samo trenutek, ko se pokaže. Ta, morda že posvetna, časovno težko opredeljiva občutja, so v Italiji 14. stol. izražali z nenavadno silo in jim dodali eno, ki je zagotovo: o avtonomiji oblasti Smrti ... Večkrat smo dejali, da je bila kuga eden izmed razlogov, ki so navdihovali mrtvaške teme. Kaže, da je ta*

hipoteza več kot utemeljena, vsaj kar zadeva Italijo, manj sprejemljiva pa je videti za druge evropske dežele ...»⁵ Personifikacija smrti izraža strah pred koncem življenja. Telo poseblja bistvo človeške minljivosti, v ikonografiji in literaturi je izpostavljeno kot sredstvo, ki opominja človeka na nujnost nadzora nad tem, kar počne prav s tem telesom, če želi stremeti za onostranstvom. Telo in dušo usodno povezuje trenutek smrti. Telo na vseh ravneh izraža nepopolnost, a je hkrati edina pot, ki vodi dušo skozi življenje. S telesom duša postane popolna celota šele v trenutku smrti, saj je takrat poti nepreklicno konec. Manevrski prostor za dušo, ki je v času življenja usmerjala telo, se osredotoči na trenutek, ko bo s preteklostjo svojega telesa vred morala stopiti pred Boga.

»Skratka, ni šlo več za to, da bi bila tudi smrt lahko predmet razmišljanja ali učinkovite pridige, prikazovanje smrti je poslej moralo obvladati misli in čustva, omejujoč normalni ritem notranjega življenja na nepovezana kratka obdobja, iz katerih bi življenje lahko ustvarilo psihološko katastrofo.«⁶ Telo se pred epidemijo kuge pojavlja v skrajno odvratni podobi in ne po njej. Slike smrti so namreč postale tako vsakdanje, da same po sebi ne morejo več šokirati nikogar. »Nekateri so menili, da se bodo tej nadlogi uspešno postavili v bran, če bodo zmerno živeli in se varovali vsega nepotrebnega, ustanovili so svojo družino in živeli ločeno od drugih; zbirali in zapirali so se v hišah, kjer ni bilo bolnika in kjer so lahko bolje živeli; v njih so prebivali ob godbi in zabavah, kolikor so si jih le mogli privoščiti, pri tem pa so prav zmeraj uživali najizbranejšo jedi in najboljša vina izogibajoč se slehernemu razkošju; niso trpeli, da bi kdorkoli govoril z njimi ali da bi od zunaj dobivali kakršnekoli novice o smrti ali bolnikih. Drugi so bili ravno nasprotnega mnenja, trdili so, da je najzanesljivejše zdravilo zoper toliko zla, če ljudje obilno pijejo in se veselijo. Enim minevajo dnevi v petju in zabavah in si privoščijo kolikor le morejo vsega, kolikor si poželijo in če se smejejo ter zbijajo šale iz tega, kar se godi. In kakor so govorili, tako so po svojih močeh tudi delali, obiskovali so ponoči in podnevi zdaj to, zdaj ono pivnico ter popivali brez dostojnosti in mere; vse to so počenjali najraje po tujih hišah, samo da so

⁵ *»Nekako v začetku prej omenjenega leta je začela kar strahotno in na čuden način kazati svoje bolesterne učinke. Ni bilo kar tako kakor prej na vzhodu, kjer je veljalo za očitno znamenje neizogibne smrti, če je kdo krvavel iz nosa; tokrat se je začelo tako, da so prav tako pri moških kakor pri ženskah nastale v dimljah ali pod pazduhami in mnogim so narasle do velikosti navadnega jabolka, drugim do velikosti jajca, nekatere bolj, druge manj. Preprosto ljudstvo je te otekline imenovalo bule. S prej imenovanih mest se je taka smrtonosna bula začela v kratkem času širiti in prikazovati kjerkoli po telesu, nato se je kakovost te bolezni spreminjala, kazale so se črne in modrikaste maroge in se mnogokraterile po rokah in stegnih in po vseh drugih telesnih delih; pri teh so bile velike in redke, pri onih majhne in goste. In kakor je bila bula prvotno in tudi poslej zanesljivo znamenje bližajoče se smrti, so tudi maroge pomenile prav to pri vsakomer, ki jih je dobil.« Tenenti, (1987): Občutje smrti ... str. 43*

⁶ Tenenti (1987): Občutje smrti ... str. 62

mogli slišati v njih kaj takega, kar jim je ugajalo in jih zabavalo.»⁷ Naslednja obdobja evropske zgodovine pretresajo silna nasprotja, če omenim kot primer samo verske vojne. Čas, ki sledi, je poln nestrpnosti in fanatizma in na prvi pogled je nenavadno, da se v tako tesnobnem vzdušju rojeva razcvet duha humanizma in renesanse. Vendar se odnos do življenja v tem času z gotovostjo spreminja, čeprav ne gredo vse poti v isto smer. Na osnovi likovnih upodobitev mrtvaških tem in besedil s to tematiko, lahko sklepamo, da se pojem celote, totalitete vedno znova usmerja v odnos med telesom in dušo. Duša je usodno zaznamovana s telesom, saj se vanjo vpisuje vse, kar se s telesom dogaja. Ključno polje ideoloških spopadov postane vprašanje možnosti zveličanja, oziroma vprašanje, ali so kesanje in na nek način vice resnično lahko ključni element v procesu reševanja duše iz objema grešnega telesa.

»Prav vprašanje zveličanja in smrti, kamor se je premaknila os krščanske senzibilnosti, je postalo torišče bitke med novimi nasprotniki. V dveh stoletjih, med začetkom 14. in koncem 15. stol., ko je občutje smrti postalo občutje telesnega razpada in bede, se je v kolektivni senzibilnosti čezmerno razraslo verovanje v vice. Na nek način je položaj duše, ki je z meditacijo o smrti prišla do boga, enak položaju duše, ki s čakanjem v vicah doseže blaženost. Psihološka prekinitvev poti, po kateri hodi vera, se ujema s prekinitvijo poti do zveličanja. Podoba telesnega razpada in tretje, zagrobno kraljestvo sta povsem ustrezala vernikovi šibkosti in mu ponujala kar najbolj širokosrčna in udobna pota v zveličanje.«⁸

Vprašanje vic je eno od ključnih področij teoloških razhajanj med katolištvom in reformacijo, posebej kalvinizmom. Calvinov teološki koncept predestinacije zaostri vprašanje usode človeške duše po smrti. Katoliška doktrina mu ugovarja z argumentom svobodne človeške volje. *»Usoda duš pogubljenih ljudi je povsem enaka: medtem ko pravičnike pomirja prepričanost v vstajenje, ki je že njihov raj, pa se pogubljeni zvijajo v strah, polnem pričakovanja grozne sodbe ... S tem nazornim prikazom je Calvin z enim zamahom pometel s preobljudeno, čeprav teološko prepadno goro vic, pa tudi z najbolj grobim upodabljanjem pekla.«⁹* Podobe pekla verjetno izhajajo iz enakega motiva kot podobe razpadajočih trupel. Telo v peklu je sicer prispodoba duše, ki trpi in muke, ki jih prestaja, so del istega sporočila, kot je podoba razpadajočih trupel. Ključni motiv je torej skozi podobo telesa vzbuditi odpor do vsega, kar je telesno. Zahodnim kristjanom so takšne podobe vsaj dvesto let skušale trkati na vest. Kadar govorimo o duhu in času renesanse, težko hkrati pomislimo na njeno drugo plat; verska gorečnost je zagotovo v vsaj takšnem vzponu, kot je kult lepote telesa in zemeljskih

⁷ Boccacio (1973): Dekameron, str. 80

⁸ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 287

⁹ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 290

užitkov. Nikakor ni naključje, da se je renesančni duh lažje napajal v Italiji, kot kje v protestantskih krajih. Evropska mentaliteta je praviloma podprla in sprejela zahteve po strogosti verske etike, na drugem koncu Evrope, v Italiji, so glasniki takšnih idej sežgali na grmadi kot krivoverce, če omenim na primer Savanarolo. Verska gorečnost, ki je že vsaj od 13. stol. iskala svojo potešitev v različnih dualističnih krščanskih sektah, na primer pri katarih, je svoj epilog dobila v reformaciji. Dualizem telesa in duše, ki ga je katolištvo očitno ves čas zavračalo z različnimi sredstvi, je znotraj krščanstva skušal dobiti potrditev vse do 14. stol. med katari. Katare je sicer v večji meri obvladala inkvizicija, vsaj na površju. A ideja je kasneje vseeno prodrla kot neka druga zgodba o uspehu, ki dobi splošno oznako reformacija. Ostrina protestantske etike, in sem zagotovo sodi kalvinizem, se ponovno vrne k dualizmu.

»Tako polagoma razkrivamo, na kakšen način se občutje smrti prekriva z zveličanjem duše v čustvovanju tistih, ki so sledili reformaciji ... Telo mora biti povsem izločeno iz notranjega življenja in omejeno zgolj na položaj neposrednega, vendar zato nič manj raznoterega okolja, v katerem deluje duša. Šele ko bo vernik odstranil vsakršno telesno in posvetno zmaličenje, bo spet našel versko čistost; nasprotno pa se vera skali in omaja vsakič, ko se poveže z lastnim snovnim pomagalom in ga izrabi, da bi prišla do boga. Bog ne more trpeti povsem človeškega odnosa do sebe; pred njega ne sme stopiti človek, ampak samo njegova duša, to je edini človekov del, ki mu lahko postane všečen.«¹⁰ Kalvinizem, ki področje etike v dobršni meri zaostri do skrajnosti, ne dopušča nobenih kompromisov več. Z vsakim vdihom je človek na poti k bogu ali v pogubo, nobenih popravnih izpitov nima več na voljo. Telesna smrt v času naraščajočih konfliktov in protislovij poznorenesančne družbe ni več ključni motiv za to, da bi telo še naprej izpostavljala kot sredstvo odvratanja pozornosti od tostranstva. »Nesoglasje je izhajalo iz različnega pojmovanja duhovne smrti. Medtem ko se katoliki niso odrekli substancialni božanskosti človeške narave, pa je Calvin odločno trdil, da človek že od rojstva prinaša s sabo ne le telesno smrt, ampak predvsem smrt duha ... Tudi ne dopušča individualne svobodne pobude, posebej ne v zadevah vere: ljudje ne smejo nikoli trditi nič drugega kot to, kar jim je zapovedal bog. Obsodba na dvojno smrt telesa in duše je vklesana v zavest vsakega bitja; tisti, ki se imajo za nedolžne po naravi, jasno kažejo, da se niso nikoli poglobili v svojo zavest.«¹¹ Zahodni krščanski svet se v 15. stol. dokončno razdeli. Na eni strani se uveljavi verska strogost protestantske etike, ki je neprizanesljiva do vsakršnega materialnega balasta. Zavrne okrasje, ki ga odstrani iz takratnih protestantskih cerkva, ker naj bi motilo versko zbranost. Na drugi stran pa katoliške dežele z vso strastjo podprejo nadaljevanje renesančnih trendov, ki

¹⁰ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 295

¹¹ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 310

z barokom dobijo še bolj razkošen in bohoten videz, kot da bi se na ta način lahko edinole uprle protestantski pustosti.

Kastrati so glede na mesto, ki ga imajo v evropski kulturi, otrok baročnega gledališča. Njihovo telo predstavlja ključ do onostranstva. Vedno znova in znova njihov glas vzbuja asociacijo neskončnega božanskega ugodja, katerega pravo mesto je onkraj realnega in banalnega sveta. Zato ni naključje, da najdlje vztrajajo prav v papeški državi.

Protestantske dežele iz svoje sredine precej hitro izrinejo nekatere elemente stare kulturne tradicije, na primer pustne karnevale. Na drugi strani se v katoliških deželah v času protireformacije uveljavi še nikoli tako z okrasjem prepolni barok. In prav tukaj je mesto za opero. Je nekakšen most med dvema obdobjema, ki si sledita. »Opera ima za razliko od starih umetnosti (poezije, plesa, slikarstva, skulpture, arhitekture) zgodovino, ki pripada novi dobi, katere začetek se ne umešča v nek neopredeljen metafizični izvorni trenutek. Opera nima izvora, je zgodovinska. To pomeni, da je njen zgodovinski začetek mogoče identificirati, mogoče je prepoznati njene zgodovinske intence, genezo, družbene geografske in zgodovinske pogoje ter okoliščine nastanka, karakteristične reforme, vzpone in padce. Opera nastane v klimi poznorenesančnega izobraženstva, florentinske kamerate in njihovih ambicij interpretativne obnove antičnega poetičnega ideala; grške tragedije. Grška tragedija je postavljena kot poetični vzorec rekonstrukcije nove umetniške interdisciplinarne discipline (discipline, žanra ali umetnosti) v prihajajočem novem obdobju.¹²

Ta izrazita ambivalentnost in protislovnost časa, v katerem vstopajo na oder kastrati, je odraz preteklih kulturnih silnic, ki jih odločilno obvladuje pogled v onostranstvo. Prostor, ki jim ga nameni, izraža zato vso protislovnost omenjenega časa. Zlasti se to kaže na podobi in predstavi telesa. Telo je vedno pri roki kot šiba božja, ko je treba grešnike spraviti k pameti. Na drugi strani pa prav to telo pokaže na možnost neskončnega užitka.

¹² Šuvaković (2001): Paragrami ..., str.241



Albrecht Dürer; Vitez, smrt in hudič; bakrorez; Grafike starih mojstrov GII/162; Pokrajinski muzej Celje

2. VLOGA SIMBOLNE SMRTI NA POTI DO UŽITKA

Ljudje so v preteklosti ustvarili številne podobe smrti. Okostnjak na primer se danes zdi že kar preveč stereotipna in običajna prikazen, ki predstavlja podobo telesnega propada in njegov konec. Smrt se od poznega srednjega veka pa vse do začetka moderne dobe, verjetno pa še dlje, pojmuje predvsem kot telesni razkroj.

Že prej sem govorila o eni najbolj grozljivih izkušenj evropskega kolektivnega spomina, o epidemiji črne smrti. Tako neposredna in brezobzirna

prisotnost smrti, je zagotovo pustila sled v mišljenju celih generacij, o čemer pričajo različni zgodovinski viri. Smrt v najbolj kruti obliki izstopi iz okvirov besedil starejših avtorjev visokega srednjega veka in postane vidno dejstvo v podobi množice trupel. Čas visokega in poznega srednjega veka je obdobje, v katerem teksti še vedno izhajajo iz skriptorijev cerkvenih samostanov. Cerkev je odigrala bistveno vlogo pri razširjanju strahu pred smrtjo tako, da je »meditacijo o umiranju« izpostavila kot metodo moralne pedagogike. Jean Delumeau opozarja, da se prezir do tostranstva, dramatisacija smrti in vsiljivo poudarjanje rešitve lastne duše pojavijo sočasno. Tema smrti postane dostopnejša tudi laični javnosti v času od 13. stol. naprej s pojavom beraških redov, katerih menihi se izza samostanskih zidov, namerno odmaknjenih civilizaciji, preselijo v urbana okolja. Njihovo poslanstvo je oznanjanje prave vere v boju z vse bolj razširjenimi heretičnimi verskimi sektami. Novi način opravljanja njihovega poslanstva pa pomeni tudi bolj neposredno soočenje z vsakdanjim življenjem ljudi, ki niso zavezani duhovni kontemplaciji. Spopadajo se tudi z večjo izpostavljenostjo telesnim skušnjavam, saj meniško življenje v mestu ni tako varno pred skušnjavami, kot je življenje daleč stran od civilizacije. V številnih tekstih tega časa, ki so pogostokrat kar prepisi starejših tekstov, je odpor do telesa izrazito poudarjen. Delumeau navaja naslednji odlomek: *»Človek, razmisli v sebi o različnih obdobjih življenjskega trajanja; najprej ostudno spočetje, nevarna nosečnost, vsa beda človekovega rojstva, otroštvo v premagovanju neštetih bolezni, mladost prepredena s tolikimi grehi, zrelost obremenjena s tolikimi skrbi, starost izmučena od bolezni ... tako da mislim, da ga ni nikogar, pa čeprav rojenega pod še tako srečno zvezdo, ki bi, če bi mu Bog ponudil, da še enkrat preživi ves ta čas svojega življenja z vsem upanjem in možnostmi užitka in trpljenja, sprejel ponudbo.«*¹³ Smrt je podoba telesnega razkroja in propada. Življenje, ki ga pojmujejo skozi trajanje telesa, je v telesnosti kot takšni vredno najhujšega prezira: *»Poglej travo in drevesa, ustvarjajo cvetje, listje in plodove, dajejo nam olje, vino in balzam, širijo prijetne vonjave. In ti? Tvoje so gnide, uši in črvi, tvoji produkti so izpljunki urin, in blato, ki širijo odvraten smrad. Kadar obiskujemo grobove, ob katerih se soočamo z minevanjem, kažemo s prstom na tega in tega; ta je bil kralj, oni vojskovodja, tisti tretji knez, tam je njegov nečak, tam njegova hči, nekoč tako lepa, tu spet mladenič, ki smo ga srečevali tako lepo oblečenega. Vse je minilo. Potem jih pokličemo po imenu; Kam ste odšli, bratje? Kje ste sedaj? Pripovedujte nam, kot ste do nedavnega pripovedovali. Tu so telesa mladeničev in mladenk, ki so vas nekoč zapeljevala, ta prah je ostal za telesom, ki ste ga nekoč nezasitno objemali, to razpadlo je obraz, ki ste ga strastno ljubili dan in noč, ta smrad je telo, ki vas je sililo h grehu. Zato zdaj glejte in verjemite, vi, ki živite brezkoristno življenje! Ne pustite se dolgo slepiti, fantje in dekleta, z*

¹³ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 93

lepoto vaše mladosti. Ker tudi mi smo bili nekoč to, kar ste vi danes. Preživljali smo dneve ob zabavi in danes smo mrtvi, tu pred vašimi očmi.»¹⁴

Vključevanje smrti kot ene od opaznih tem vizualne in besedne kulture ima, kot že rečeno, izrazito didaktični pomen v predmodernem času. Telesna smrt ni nekaj, kar pride samo od sebe. Pomembna je zavest, da konec življenja določa njegov smisel; cilj človekovega bivanja je onostranstvo, smrt zato v prvi vrsti spremeni vrednotenje trajanja. Namen prikazovanja smrti je soočiti se z moralno vrednostjo lastnega življenja, kot ugotavlja Tenenti: *»Obvladati misli in čustva, omejujoč normalni ritem notranjega življenja na nepovezana kratka obdobja, iz katerih bi lahko življenje ustvarilo psihološko katastrofo. Večna modrost je dala sogovorniku jasno vedeti, da je to edina pot za zveličanj. Pravi kristjanov sovražnik je torej ta silno kratek čas, ki o njem vedno upamo, da se ga da podaljšati. Vsak trenutek, ura, dan, nikoli več kot en teden, je treba preživeti tako, kot da je predvečer večnosti in kot da zveličanje nima druge podlage.»¹⁵* Didaktičen pomen teme o smrti se kaže v besedni in slikovni podobi. Pomembna je njena stalna prisotnost v zavesti takratnega človeka, saj na ta način zagotavlja nadzor nad posameznikovim življenjem v slehernem trenutku njegovega bivanja. Rojstvo in smrt življenja zaokrožita v celoto.

Koncept celote se kasneje, v moderni dobi z razsvetljenstvom pokaže kot eno ključnih orodij družbenega nadzora. Morda je to eden od ključnih motivov, da je koncept celote v obeh, sicer tako različnih obdobjih, tako pomemben. Doslednost v prizadevanju k popolnosti sistema v razsvetljenstvu vodi moderno družbo v srečno prihodnost, doslednost v prizadevanju po obvladovanju slehernega trenutka v življenju posameznika v krščanskem občutenju smrti pa vodi v onostranstvo, v večnost in zveličanje. Človek se mora že v času svojega zemeljskega trajanja pripraviti na smrt, soočiti se mora z vso bedo svojega telesnega propada, saj je bistvo njegovega življenja vstop duše v onostranstvo.

Takšno občutje je bilo navdih za ilustrirano in anonimno pobožno knjižico z naslovom *Ars moriendi*, ki je bila v drugi polovici 15. stol. močno razširjena in je bila ponatis starejše rokopisne različice.¹⁶ Umetnost umiranja torej predstavlja pomemben del življenja posameznika v predmodernem času. Tenenti opozarja na bistven prelom v miselnosti takratnega časa in loči dve fazi: prva traja od polovice 14. stol. do prvih desetletij 15. stol. V prvi fazi je pozornost obrnjena k umetnosti smrti. Druga faza, ki sledi, pa že nakaže občutnejšo

¹⁴ Delumeau (1986): *Greh in strah*, str. 61

¹⁵ Delumeau (1986): *Greh in strah*, str. 62

¹⁶ Tenenti (1987): *Občutje smrti ...*, str. 89

spremembo v občutenju življenja in smrti. Nastanek knjižice »Ars moriendi« je težko določiti, vendar je, kot navaja Tenenti, iz let pred 1450:

»Lahko domnevamo, da je ta knjižnica nastala prav zato, da bi se njena vsebina čim bolj razširila in bi tako na najprimernejši način zadovoljila ljudsko vernost. Njena zgradba popolnoma ustreza temu namenu: dejansko gre za likovno upodobitev poglavitnih hudičevih skušnjav in ustreznih božjih posredovanj; tekst na vzporedni strani je iste velikosti kot slika, ki jo prikazuje. Besedilo, ki je v vsem stoletnem obstoju delca ostaja zmeraj enako, je drugačno od prejšnjih ali kasnejših besedil o umetnosti smrti; prevedeno je bilo v vse evropske jezike. Njegova latinska izdaja je mozaik evangelijskih odlomkov, pobožnih razmišljanj, navedb iz del cerkvenih očetov in učiteljev, iz Avgušтина in Gersona; izdaji se je posrečilo izkristalizirati nasprotujoči si čustvi zaupanja in strahu, ki ju grozni korak zbuja v verniku, ne da bi povedala kaj novega. Posebnost ilustrirane Ars je prav odsotnost avtorja in celo vsakršnega posebnega ali zasebnega namena, razen preprostega končnega govora za dušni blagor. Ob spopadu med nebom in zemljo, celo v središču tega trenja, nam šibak in nemočen kristjan pripoveduje o svojih duševnih mukah, Ars pa ga poskuša usmeriti k božji milosti. Težko bi se kakšna zvrst dokumenta bolj ujemala s kolektivno senzibilnostjo in bolje izražala njeno posebno obliko. Bolj kot nespremenjeno besedilo presenečajo enaki prizori, njihove razporeditve pa si ne upa porušiti nobena umetniška roka, čeprav jih upodobi drugače, kakor da bi šlo za svete in za večno določene prizore.«¹⁷

Cilj je torej jasen; posameznika je potrebno vedno znova opominjati na končnost njegovega zemeljskega bivanja. Pri tem je zavedanje bližnje smrti eden od načinov, kako disciplinirati posameznika, ki ga v tostranstvu preganjajo različne, predvsem telesne skušnjave. Disciplina duha je disciplina telesa, skozi opcijo njegovega propada in razkroja naj bi se človek lažje pravilno usmeril in misel na smrt bi morala postati odrešitev. Toda smrt je lahko rešitev le v primeru, če je človek v trajanju svojega življenja uspel obvladati pravila igre: *»Po Savanarolovem mnenju vsak človek vse življenje igra s hudičem partijo šaha, in ta se seveda zelo zanaša, da bo človeku med agonijo napovedal šah mat, zato je nujno, da pravočasno ukrepamo. Pridigar svetuje verniku, naj si takrat, ko smrt trka na vrata, predstavlja še ne hudo prizadetega bolnika, ki ga bo opominjal, da se stvari lahko kaj hitro poslabšajo, čeprav je nevarnost v tistem trenutku šele grožnja. Ko bo sprva še nevsiljivi okostnjak prestopil prag sobe, bo položaj v trenutku napet, povsod bo polno močno zaposlenih angelov in demonov, ljudi, ki bodo jokali in molili. Tako bo pogovor med bolnikom in spovednikom moten*

¹⁷ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 103

in njegov izid negotov in to vse do trenutka, ko bo rezilo kose odrezalo niti na votku še enega življenja.»¹⁸

Vsak trenutek šteje in je predmet končnega obračuna. Samo s stališča smrti je zagotovljen popoln nadzor, saj smrt predstavlja iluzijo vsevednega pogleda. Smrt dokončno zapečati celoto človekovega življenja, njeno potencialno udejanjenje je kot svojevrsten sistem panoptikona. Meditacija o smrti je vseskozi nujna, človek ne sme umreti nepripravljen. Toda njegova stalna izpostavljenost grešnim skušnjavam zaradi šibkosti njegovega duha opravi svoje. Začasni izhod v sili je krščanska, bolj natančno katoliška spoved, s katero posameznik s kesanjem in pokoro zapopade svoje aktualne grehe in s tem dokazuje lojalnost in pripravljenost na sodelovanje z onostranstvom. Vsak trenutek življenja je poklican k nujnosti moralne obravnave, kar pa je samo vmesna postaja ob velikem finalu, ki nastopi v času smrti. Posameznikova vest in zavest mora ves čas trajanja obvladovati svoj položaj v skladu z doktrino, ki jo narekuje aktualna moralna miselnost. Vse to še posebej velja za klerike, saj naj bi bil občutek krivde pri njih bolj v ospredju in nenazadnje je prav ta sloj družbe predstavljal vrhno plast družbene elite. Delumeau izpostavlja naslednje opombe enega od takratnih virov, katerih vsebina naj bi usmerjala meditacije o smrti:

1. *»Greh posvečenega / duhovnika je največji od vseh grehov ... To je najstrašnejše od vsega, to je najhujša žalost, ki lahko obstaja. Posvečeni je od Boga prejel večjo milost, zato je dolžan več hvaležnosti ... Je lahko izdaja sploh hujša, saj ima ta kot duhovnik več znanja, zato se ne more izgovarjati na svojo slabost in nevednost; tako so njegovi grehi čisto kljubovanje ...*
2. *Posvečeni bi se moral panično bati greha, ker če mu podleže, se bo rešil skrajno težko, saj bo to padec z velike višine.*
3. *Tretja stvar, ob kateri bi moral vzdrhteti sleherni duhovnik že pri sami misli na greh, je sam božji gnev proti grešnosti duhovščine, ki jo Bog kaznuje toliko bolj strogo.»¹⁹*

Vizualna kultura je v tem času sledila besednim sporočilom. Beseda takratnega časa je namenjena predvsem družbeni eliti, saj pismenost ni preveč razširjena. Še posebej se obrača h klerikom, ki imajo v vsakem primeru posebno mesto in morajo s svojim zgledom usmerjati življenje ostalih članov družbe. Po drugi strani pa so vizualna sporočila neposredno usmerjena k širšim množicam.

¹⁸ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 121

¹⁹ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 492

Posebno sugestivna podoba tega časa, ki gledalca nedvoumno opozarja na memento mori, je mrtvaški ples; značilno kolo, v katerem si v plesu podajajo roko izmenično predstavniki vseh družbenih slojev skupaj z značilnim simbolom telesnega propada, okostnjakom. Podobe z motivi, ki imajo tipično didaktično sporočilo, so pogoste, njihovi motivi različni in gotovo dopolnjujejo funkcijo prej omenjenih besedil.

Po danes znanih virih so odkrili najmanj osemdeset tako ali drugače ohranjenih podob z omenjeno tematiko iz časa med 15. in 16. stol.. Nekaj med njimi je precej uničenih oziroma poškodovanih. Tehnike upodabljanja so različne; freske, vitraži, tapiserije. Delumeau navaja dežele, kjer jih najdemo; npr. 22 v Nemčiji, 8 v Švici, 22 v Franciji, itd.. Omenja tudi Istro, kjer sta ohranjena dva. Za primerjavo, v Italiji jih omenja osem ... Motiv se v vizualni podobi ne pojavi pred letom 1400.²⁰

Tenenti kot izvor mrtvaškega plesa navaja francosko-germansko ozemlje, medtem ko ga je Italija sprejela kasneje, in še to predvsem v severnih predelih.²¹ Čeprav se mrtvaški ples v vizualni kulturi ne pojavi pred letom 1400, pa je, kot navaja Delumeau, izvor teme v starejših tekstih. Zanimivo je tudi, da se tema mrtvaškega plesa praviloma ne pojavlja v vizualni obliki na Portugalskem in v Španiji, je pa znana v drugačni, to je v besedni obliki, praviloma brez ilustriranih dodatkov. Izvor teme Delumeau pripisuje starejši, v nekaterih elementih celo poganski tradiciji:

»Od 16. stol. do današnjih dni so švicarski in nemški raziskovalci smatrali, da obstaja povezava med mrtvaškim plesom in verovanjem v duhove z glasbili, ki igrajo, vodijo kolo in vabijo k svojemu plesu žive v času božiča²² »Dobro znana je legenda o plesalcih iz nurnberške kronike; nek duhovnik je daroval mašo v času praznovanja ... Skupina osemnajstih moških in desetih žensk je mašo spremljala s petjem in plesom na bližnjem pokopališču. Duhovnik je pristopil, da jih opozori. Toda oni so se mu smejali in nadaljevali s svojim početjem. Duhovnik je pozval k nebu, da jim sodi tako, da so plesali dvanaest mesecev. Po preteku tega roka je nadškof razglasil konec pokore; trije udeleženci so umrli, ostali pa so živeli komaj kaj dlje od njih.«²³ Delumeau kot zelo verjetno navaja hipotezo, da je cerkev prevzela staro tradicijo (tudi poganskih) plesov in jih kristjanizirala.

Pojav mrtvaških plesov in njihovo razmeroma pogosto prikazovanje v času od začetka 15. stol., je zagotovo svojstvena reakcija na razmere takratnega

²⁰ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 112

²¹ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 170

²² Delumeau (1986): Greh in strah, str. 104

²³ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 105

časa in ne preprosto le nekakšen trendovski pojav. Še posebej Tenenti opozarja na prelomnost prav tega obdobja, in sicer prelom v odnosu do življenja in smrti, ki na svoj način tako zgovorno opozarja na začetek renesanse. Prav zaradi značilnih sprememb v takratni družbi tudi interpretacija vloge mrtvaškega plesa ni enovita. Tenenti in Delumeau izpostavljata nekoliko drugačne elemente sporočila mrtvaškega plesa. Delumeau bolj izpostavlja didaktični pomen plesa, ki se bolj usmerja k srednjeveškemu doživljanju življenja in smrti. Mrtvaško kolo ga ne spominja toliko na igro, ampak na prisilo; podoba torej, ki naj opomni slehernika na njegovo neizogibno usodo.²⁴ Ples je mimohod človeških usod in družbenih vlog. Mrtvaški ples se »bere« od leve proti desni; na njegovem začetku je otrok, ki vstaja iz zibelke, sledi mu berač in v nadaljevanju ostali predstavniki vseh družbenih slojev, vključno z najvišjim predstavnikom posvetne in cerkvene oblasti v paru z okostnjaki. Kolo vodi do odprtega groba, kjer se konča usoda vsakega izmed njih. Sporočilo po eni strani jasno prikazuje enotnost položaja sicer po stanu ali starosti še tako različnih predstavnikov na poti v smrt. S strani njihove usode je družbena heterogenost zapopadena v svoji celoti in s tem je vzpostavljen svojevrsten red, ki se konstituira skozi opcijo onostranstva. Opcija smrti je pogled, ki disciplinira slehernega posameznika in šele skozi to opcijo se družba konstituira kot celota. Pred Bogom (smrtjo) smo vsi enaki, vendar šele na drugi strani.

»Kaj je tisto, kar retrospektivno osvetljuje mrtvaški ples? Obljublja namreč enakost, a šele po smrti. Glede sedanjosti skrbno ohranja obstoječo hierarhijo in razvršča osebe z njo v skladu. Mrtvaški ples ne obsoja hierarhije kot takšne, čeprav se zdi, da vseeno skušajo smešiti zavezanost bogatih bogastvu in moči. Čeprav ne izpostavljajo hudih grehov, sta dva takšna le nekako opazna: oholost in požrešnost ...«²⁵ Toda tisto, kar si predstavljamo kot smrt, so predstave živih; zato je v podobi smrti na nek način zajeto sporočilo o življenju.

V času, ki ga obravnavam, ima smrt tako ali drugače podobo človeškega telesa. Če je še tako stereotipna ali popačena, ne more mimo tistega, kar v določenem obdobju okupira misel posameznika znotraj družbenega konteksta. Mrtvaška tematika se, kot navaja Tenenti, ne pojavlja pred 13. stol.. V tem času dobi svojo prvo tipično vsebino v zgodbi oziroma temi o »treh mrtvih in treh živih«. Zgodba ima več različic, njeno bistvo pa je vedno znova osredotočeno na soočenje treh živih teles oziroma ljudi, ki se srečajo s tremi razpadajočimi mrtvaki v različnih fazah telesnega razkroja.

²⁴ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 104

²⁵ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 124

»Srečanje med živimi in mrtvimi torej odseva novo pozornost do človekovih posmrtnih ostankov; senzibilnost se osredišči na predmet, ki sam na sebi nima nobenega krščanskega pomena. Kako naj bi v tej prvi mrtvaški temi zanimali zanimanje za fizično usodo in veselje do neposrednega upodabljanja tega, kar ostane od telesa? Umetniki 14. stol. so v razčlembi strohnelega trupla tri mrličje upodobili v različnih fazah razkroja. Na podobah v Subiacu, Pisi, Cremoni in drugje je prvi naslikan z napihnjenimi udi v začetni fazi razkroja, drugi objeden od črvov, tretji je pa le še razjeden skelet.«²⁶ Na eni strani se kot pričakovana reakcija javlja odpor in strah pred fizičnim propadom, po drugi strani pa na ta način v takratno ikonografijo prvič morda vdre transparentnost telesa v tisti formi, ki je edina sprejemljiva znotraj takratnega družbenega konteksta in moralnega kodeksa. Telo je že samo po sebi eksces in kot takšno po takrat veljavnih merilih ne more delovati kot nekaj normalnega. S tega stališča ga z vso zavzetostjo upodobijo v stanju, v katerem vzbuja največji možen odpor in zavračanje. Na vsak način je človeško meso tisto, ki propada hitreje kot na primer okostje ... Meso je hitro pokvarljiva stvar in tudi po smrti postane hrana črvom in širi neznosen smrad: »Ljubila si grofa... in on je ljubil tebe. Kje je on danes? Pojdi in leži v posteljo, kjer počiva, poberi črve z njegovih ostankov, objemi njegovo truplo, poljubi njegovo golo zobovje, ko mu je ustnice razgrizla trohno-ba...«²⁷ Telo je po krščanskem pojmovanju vir greha v vseh pogledih, začeni pri izvirnem. Zato njegova usoda ali sama navzočnost v takratni, predvsem elitni kulturi, ne zasluži boljšega mnenja od tistega, ki ga opiše sveti Bernard:

»... če prav premislim, izhajam od staršev, ki so iz mene naredili obsojenca, še preden sem se rodil. Grešnika sta spočela grešnika v grehu in ga hranila z grehom. Nesrečnika, ki sta pričakala še enega nesrečnika v bedni luči dneva. Ničesar mi nista dala razen nesrečo, greh in to telo, prepuščeno razkroju. Ko opazujem njun grob, vidim samo prah in črve, smrad in grozo. Tako kot bivam, sem njuna preteklost, kar sta onadva danes, je moja prihodnost. Kdo sem sploh? Človek iz nekakšne tekočine, ki je v trenutku oploditve spočet iz človeškega semena, katerega pena se je zgostila v telo. Po vsem tem sem v joku in krikih vržen v izgnanstvo tega sveta. In že sem tukaj umirajoč, zaznamovan z grehom in gnusom ...«²⁸ Golo človeško telo lahko prezentira ekscesnost, potencialno ali direktno je izvor ali objekt trpljenja. V Pisi, v Museum of the sinopias, lahko vidimo monumentalne ostanke freske, ki na eni strani opisuje pekel in na drugi strani nebesa. V nebesih sedijo togo v hierarhičnem redu predstavniki vladajočih slojev. Njihov status izražajo tipična oblačila in pozicija njihovega sedeža: skratka, podoba idealnega sistema, katerega red izražajo tja poklicani predstavniki družbe. Na

²⁶ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 430

²⁷ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 63

²⁸ Delumeau (1986): Greh in strah, str. 64

drugi strani je podoba pekla; tudi vzdušje pekla zaznamuje cela paleta golih teles, ki so vsa po vrsti izpostavljena nečloveškemu trpljenju, ki ga nad njimi izvajajo peklenščki. Tudi tokrat je izpostavljena podoba telesa v svoji goli mesenosti, kar zaradi prikazanega nasilja vzbuja dodaten odpor.

Druga oblika ikonografskega zapisa mrtvaške tematike je personifikacija smrti. Personificiranje smrti izraža njeno moč na eni strani in človeško nemoč na drugi. Zagotovo je, kot ugotavljajo avtorji, ki se ukvarjajo s to tematiko, da je na ikonografsko upodabljanje smrti vplivala zlasti epidemija kuge od leta 1348, še posebej v Italiji. Prav v tem času se že pojavlja njena drugačna podoba:

»... očitno to ni več diabolično ali zelo iznakaženo bitje, apokaliptični jezdec, pa tudi bi se je ne dalo enačiti z bibličnim angelom smrti, ki mu ikonografija tistega časa ni bila naklonjena. To je posebno neopredeljivo bitje, stvaritev senzibilnosti 15. stoletja. Oblika, ki jo ima v Sieni in Pisi, je od vseh znanih najbolj pristno italijanska. Splošna značilnost personificiranih smrti na polotoku je, da se ne dotaknejo tal, da se ne odločajo za posameznike in da švigajo nad njihovimi glavami kot grom ali nevihtni veter. V Italiji so smrt čutili in upodabljali kot silo, ki človeka ne le premaga, ampak gre preko njega, ga potolče, kot bi se ga sploh ne dotaknila, ker je tako hitra, da bi jo vsak dotik zaustavljal. Smrt je strašljivo odkritje nadnaravnega, ki se uveljavlja kot neko temeljno načelo, vsekakor pa kot nekaj neogibnega; kot taka ni nepričakovana, nepričakovan je samo trenutek, ko se pokaže.«²⁹ Smrt pridobi sočasno s širjenjem kuge svojo avtonomno obliko, ki izraža strah in grozo takratnega človeka, in njegovo nemoč vpricho morije, ki jo širi kuga. Njena moč se še zlasti upodablja v obliki nekakšne prikazni, ki jaha na konju, pogosto je opremljena s koso. Ta prikazen počasi izgublja meseno podobo.

Tretja oblika ikonografskega prikaza smrti je mrtvaški ples. V motivu se živi izmenično prepletejo z mrtvimi, pri mrličih spol praviloma ni niti nakazan, medtem ko pri živih prevladujejo ženske. Vzdušje, ki ga izraža, je skorajda dvoumno ali celo večplastno. Na eni strani je še vedno zajet nekako prirojen strah in tesnoba ob soočenju s smrtjo, po drugi strani pa element telesnega gibanja kot plesa odpira tudi svojo ironično vsebino. V mrtvaškem plesu se kot utelešenje smrti dokončno uveljavi okostnjak. Njegova oblika je še vedno človeška, toda ob tem ni več tako izrazitega poudarka na telesnem razkroju v najbolj grobi obliki. Okostnjak se kot personifikacija smrti pojavlja sicer že prej, na primer že v začetku 13. stoletja, a kot se zdi prevlada v času, ko začne mrtvaška senzibilnost drugače gledati na telo, in sicer kot na bivališče svetega

²⁹ Tenenti (1987): *Občutje smrti ...*, str. 434

duha, kar terja določeno spoštovanje do telesa.³⁰ Vse tri tipične podobe smrti si sledijo v določenem časovnem zaporedju in v nekem obdobju dominirajo.

Renesansa pomeni v pogledu na telo pomemben prelom. Nenazadnje se vzpostavijo takšne družbene okoliščine, znotraj katerih pogled na telo ne postane samo znosen, ampak je lahko tudi predmet občudovanja, saj se na nek način poistoveti z božjim stvarstvom. Motiv, ki ga renesansa kot simbol smrti vnese v svoje sporočilo, je človeška lobanja, verjetno najbolj sofisticiran del srednjeveškega okostnjaka.

Podobe smrti od 13. stol. dalje so podobe telesnega propada. Njihova naloga je, da v človeški zavesti vzbudijo kesanje, ki naj bi ga sprožil občutek tesnobe in groze pred lastnim telesnim uničenjem. Reakcija na vse to je, kot navaja, čezmerno verovanje v vice, prav v času med začetkom 14. in koncem 15. stol.

V ta sklop sodijo tudi prizori telesnih muk v peklu.³¹ Prelomno obdobje je renesansa, tudi v odnosu do človeškega telesa. Pogled nanj se radikalno spremeni; na nek način je sprejemljiv celo pogled v samo telo, kot na primer v anatomskem gledališču; telo postaja transparentno. Njegovo meso lahko prikazuje neodvisno od njegove potencialne grešnosti, občutje smrti in minljivosti zemeljskega trajanja dobiva vse bolj simbolično podobo. Če je s telesno podobo potrebno opozoriti na končnost življenja, je zato bolj primerna podoba lobanje, kot od črvov razjedeno telo.

Odnos do telesa se v tem času spremeni tudi v teološkem smislu. Reformacija zaostri etiko. Na prvi pogled se zdi, da sta renesansa in reformacija vsaka na svojem bregu, a njuna usmerjenost v duhovno ima isti izvor. Še zlasti stroga merila v smislu možnosti za zveličanje duše postavi Calvin. Smrt mu služi kot glavno sredstvo moralne presoje človekovega življenja.

»Intenzivna vera, ki zagotavlja zveličanje, se navezuje na našo pripravljenost, da zapustimo zemeljsko bivališče, ko se to bogu zahoče; smrt je kristjanova popolna duhovna zrelost: dejstvo, da smo v njej zmeraj na razpolago, je zagotovilo popolnosti. Na tej ravni se mora občutje fizične smrti razbliniti kot senca na svetlobi, kot teža pred živo silo ...«³²

³⁰ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 445

³¹ Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 287

³² Tenenti (1987): Občutje smrti ..., str. 311

Od vseh podob smrti je, kot kaže, podoba mrtvaškega plesa tista, ki od vseh najbolj zajame duh časa renesanse. Čeprav je tematika, ki jo prikazuje, morbidna, pa ta morbidnost vsebuje tudi nekaj veselja. Morda se je pretihotapilo skozi brezup strahotne epidemije v tistem smislu, kot ga opisuje Boccaccio, ko govori o ljudeh, ki so ob grožnji širjenja bolezni namesto brezupa izbrali veseljačenje, pa naj je bilo še tako absurdno. Druga, verjetnejša možnost pa je, da se je v ikonografijo mrtvaškega plesa uspel vriniti del ljudske kulturne tradicije, ki je bila druga plat takratne kulture, očitno in nesporno mnogo vedrejša. V renesansi ljudska tradicija končno dobi svoje mesto v elitni kulturi, ne nazadnje tudi z uporabo ljudskega jezika, katerega začetek vzpona je prav renesančna književnost. Z renesanso se tako prvič pojavi tudi transparenten pogled na telo. Pojav anatomskih gledališč kaže, da pogled v notranjost človeških teles ni nujno več podprt z grozo ob podobah njegovega gnitja in razpadanja. Okostnjak je sofisticirana podoba smrti, saj ne spominja na neznošen smrad ob trohnenju, poleg tega pa pogled na takšno podobo smrti ustvarja iluzijo, da smrt premore celo nasmeh. Vsa opisana kulturna dediščina, ki odnos do telesa tako očitno stigmatizira, je po svoje zaznamovala ta prelomen čas. Pri umetniških strategijah, ki se prepoznavajo kot nove in drugačne od preteklosti, je to opazno. Od umetnosti terjajo sublimnost užitka, ki pa ga preteklost zaznamuje kot vulgarnega.

Začetki opere morajo tako še vedno računati z dediščino preteklosti. Preprosto ne morejo ponuditi kakršnegakoli telesa v užitek, upoštevati morajo predvsem tisto, kar na telo dovolj jasno spominja, a ni del njegove materialne substance, ki bi po vseh teh obdobjih učinkovala preveč grobo in morda vulgarno. Opera se lahko osredotoči na telo preko glasu, ki ga telo proizvaja, pa ne more biti katerikoli glas. Predvsem mora poosebljati nekaj vzvišenega in prefinjenega. Tako odpadejo moški glasovi, ki so še v času gregorijanskega korala povsem sprejemljivi. Začetek opere radikalno zahteva simbolni suspenz telesa, zato tudi ženski glasovi ne spadajo v to zgodbo. Vprašanje, ki se tu pojavi, je, zakaj prve operne zvezde niso ženske.



Ženska figura; bakrorez; Krajčeva zbirka starih grafik; Pokrajinski muzej Celje

3. GROZLJIVOST IN GNUS DO ŽENSKEGA TELESA

Čas, ko telo predstavlja nekaj temnega in grozljivega, torej nekaj, kar človeka najbolj neposredno veže na greh in s tem smrt, je posebna pozornost namenjena ženskemu telesu. Renesansa, ki je prvič po dolгих stoletjih povzdignila fizično podobo ženske v umetnosti, je na drugi strani dualno razmerje med moškim in ženskim principom še zaostрила. Nasprotja, kot so moško/žensko, duh/telo, mišljenje/čutno, se stopnjujejo do skrajnih razmerij. Strah in nestrpnost se neprizanesljivo usmerjata k ženski telesni podobi do te mere, da avtorji, kot je Jean Delimeau, govorijo kar o diabolizaciji ženske v tem času.

Žensko prikazujejo kot nasprotje moškega zlasti v delih starejših piscev. Značilno je izrazito polarno prikazovanje telesa/duše, čustev/razuma, življenja/smrti »... To je hkrati tudi način, kako vrednotiti žensko v razmerju do moškega. Princip dualnosti je v času, ki ga obravnavam, pustil močan pečat. Pojmi, ki karakterizirajo koncept telesa in ki nekako izhajajo iz temeljnega pojmovnega para duh/telo, ki ima celo vrsto korelacij z drugimi pojmovnimi pari.

Razumevanje duha in telesa sta v pomenu pogosto v korelaciji z razumom in čustvi, zunanjim in notranjim, bistvom in pojavom, materijo in formo ... Funkcionalnost omenjenih terminov v odnosu drug do drugega implicitno definirajo razumevanje telesa v ne historičnem, organsko naturalističnem pomenu. Vse omenjene splošno veljavne pojmovne zveze kažejo na določeno razvrstitev telesa.³³

»Odnos telo/duh pogosto nastopa vzajemno kot odnos, ki izpostavlja razliko med razumom in čutnostjo, zunanjim in notranjim, transcendenco in imanenco, psihičnim in fiziološkim, formo in materijo ... soočenje omenjenih tipičnih pojmovnih dvojic določa, kako telesno za vstop v legitimnost potrebuje svojega dvojnika, katerega legitimnost je podprta šele s podrejenostjo telesnega miselnemu.«³⁴

Dualno razmerje v omenjenih primerih je praviloma hierarhično razmerje. Telo je podrejeno duhu, čustva razumu, ženska moškemu. Dualnost in hierarhičnost omenjenih razmerij je umeščena že v samo bistvo krščanske religije; Kristus je človek, katerega bistvo pripada božji substanci in večnosti, telo pa človeški substanci, smrti in trpljenju.³⁵

Princip dualnosti se izraziteje pojavlja v srednjem veku od 13. stol. naprej znotraj krščanskih verskih sekt katarov, ki jih je katoliška cerkev sicer v glavnem zatrla in se do neke mere nakazuje znotraj kalvinizma, o čemer sem govorila že v prejšnjem poglavju. V času, ko se filozofska misel približuje razsvetljenstvu, dualni princip doseže triumf z Descartesovo filozofijo. Splošno razširjena mentaliteta tako dolga stoletja mišljenje in razum istoveti z moškim, ženski pa ostaja polje telesnega in čutnega. Telo je tudi v renesansi še vedno trdno v Satanovih rokah, toliko bolj če gre za žensko telo. Zgodovinski viri vztrajno dokazujejo, da je na vsakem koraku povezana s hudičem.

S to temo se ukvarja francoski zgodovinar Jean Delimeau. Še posebej ga zanima čas od 14. do 18. stol., ko zahodno Evropo ogrožajo takšni in drugačni, resnični in namišljeni sovražniki. Ne nazadnje v ta tabor sodi tudi ženska, saj je s svojim telesom stalen potencialni izvor greha, s čimer ogroža veljavni red.

Na prehodu iz srednjega v novi vek je izum tiska omogočil, da se je kultura strahu pred žensko razširila iz za zidov skriptorijev srednjeveških samostanov v vse bolj urbano okolje. Strah pred žensko dobi takšne razsežnosti, da lahko govorimo kar o diabolizaciji ženske v tem času.³⁶ Kot navaja avtor, je verjetni

³³ Grosz (1994): Volatile bodies, str. 3

³⁴ Grosz (1994): Volatile bodies, str. 3

³⁵ Grosz (1994): Volatile bodies, str. 5

³⁶ Delumeau (2003): Strah na zapadu, X. poglavje

izvor miselnosti s takšnimi posledicami v trinajstem stoletju nastanek beraških redov, ki so si kot svojo temeljno nalogo zadali skrb za ohranjanje prave vere. Njihovo delo naj bi preprečilo širjenje vpliva katarov, ki jih je cerkev preganjala kot heretike. Kot kaže, so beraški redovi pod vplivom razširjenosti dualističnih verskih idej, katerih nosilci so prav katari in za katere je značilno zavračanje materialnega, del te miselnosti sami sprejeli na način, ki ga je cerkev še lahko tolerirala. Glede na to, da omenjeni redovi – to so predvsem frančiškani in dominikanci zapuščajo samostanske zidove in postajajo del takratnega urbanega okolja, je na nek način razumljivo, da se čutijo toliko bolj ogroženi s strani ženskih čarov. Odklonilen odnos do materialnega v veliki meri prenesejo na odnos do ženske. Samostanska kultura vsaj od trinajstega stoletja dalje tako materialni kot ženski princip povezuje s Satanom. Tekst, ki ga Jean Delumeau navaja kot enega glavnih dokumentov klerikalne sovražnosti do ženske v tem času, je delo »De planctu ecclesiae«, ki je nastalo okoli leta 1330, avtor je frančiškan Alvaro Pelayo.³⁷ Kasneje, z iznajdbo tiska, se je pojavilo več njegovih izvodov, kar kaže na to, da so bila besedila s takšno vsebino precej priljubljena. Očitno je, da se sovražna vnema do žensk s koncem srednjega veka ne umirja, ampak se, nasprotno, celo stopnjuje. Omenjeni tekst je poziv k sveti vojni proti hudičevim zaveznikom in ženska je eden od glavnih sodelavcev Satana. Delumeau je vsebino strnil v »sedem točk obtožnice«, ki bremenijo podobo ženske v takratni družbi:

1. *»Eva je mati greha, njegov izvor in začetek*
2. *Moške vabi z lažnimi triki, da bi jih zmamila v živalsko poltenost*
3. *Ženska je sposobna izzvati jalovost s pomočjo različnih pripravkov, aktivno sodeluje v zakonski nezvestobi, pomaga drugim pri splavu ...*
4. *Ženska je služkinja brezboštva, s tem, ko se moški prepušča živalskim strastem, zapušča svojega boga*
5. *V tej točki sledi navedba vrste slabosti, ki jih stereotipno pripisujemo ženskam (npr. oster jezik, nezanesljivost, zavist, škodoželjnost ...)*
6. *Svojemu zakonitemu možu je sposobna podtakniti kukavičje jajce, otroka nekoga drugega*
7. *Ženske ogrožajo sistem cerkvene organizacije s tem, ko se pollaščajo meniškega sistema, ko vstopajo v samostanski red kot nune, kar naj bi bilo prvotno v domeni moških. Kot navaja avtor, so se redovniki v določenem obdobju panično branili domnevno prevelikega vpliva žensk v sistemu meniških redov.«³⁸*

³⁷ Delumeau (2003): Strah na zapadu, str. 443

³⁸ Delumeau (2003) ; Strah na zapadu, str. 444

Delumeaujeva interpretacija Pelayevega teksta kaže na vsesplošno generalizacijo takšnih in drugačnih slabosti, ki jih prenesejo na celotno populacijo žensk. Izrazita antifeministična propaganda verjetno po večini izvira iz militantno nastrojenih samostanov. Od trinajstega stoletja menihi ne iščejo več oddaljenih, od sveta izoliranih krajev, da bi se predajali delu in molitvi, kot je to pravilo najstarejšega, benediktinskega reda. Naloga menihov, ki pripadajo novim, t. i. beraškim redovom, je skrb za utrjevanje prave vere v boju z vse bolj razširjenimi herezijami. Zato se ne branijo urbanega okolja srednjeveških mest, kjer pa vedno znova naletijo na nove in nove skušnjave greha. Njihova militantnost je morda razumljiva prav s tega vidika. Vpliv besedil z antifeministično vsebino je pomemben tudi za kasnejša obdobja, saj takšna stališča zasledimo pri celi vrsti mlajših teologov, ki v ženski vidijo največjo grožnjo cerkvi. Cerkveni antifeminizem se ni pojavil čez noč, ampak črpa in se prepleta z literarnimi deli. Alvaro Peyalo v tem smislu samo povzema nekatere starejše vire.

Tako militanten antifeminizem prihaja do neke mere s strani klerikov. Toda hkrati se postavlja vprašanje, ali je takšna miselnost značilna le za ozke kroge zahodnih krščanskih teologov ali pa je samo vidnejši del širše mentalitete?

Medicinska stroka šestnajstega in sedemnajstega stoletja meni, da je ženska spodletela oblika moškega. Kadar se naravi pri spočetju novega človeškega bitja kaj zalomi, nastane ženski zarodek, ki je nepopolna verzija moškega. Takšno stališče je bolj ali manj prisotno že od Aristotela dalje, njegov vpliv pa postane od trinajstega stoletja še izrazitejši, še posebej z začetki dela univerz v zahodni Evropi. Nek francoski dvorni zdravnik iz šestnajstega stoletja pojasnjuje svojim bralcem, od česa je pravzaprav odvisno, ali se jim bo rodila hči ali sin. Seme je po njegovem nevtralnega značaja. Spol otroka je odvisen od stanja maternice oziroma menstrualne krvi. Maternico primerja z njivo, ki, če je preveč vlažna, postane manj rodovitna. Seme, ki se znajde v maternici v času menstruacije, na primer, se praviloma izrodi in rodi se deklka.³⁹

Ženska, ki je s svojim telesom tako zelo stigmatizirana znotraj neke kulture in časa, težko najde opravičilo za smisel svojega obstoja. Na prvi pogled se zdi logično, da v okviru krščanske tradicije podobe ženskega telesa ostajajo zakrite. Vendar se prav v času vstopa v renesanso pojavi nenavadno pogost motiv ženske vizualne podobe, ki v določenem smislu izpostavlja prav žensko telo. Tematiko ženske golote in sprejemanja takšne ženske podobe znotraj krščanske religiozne prakse je v svojem eseju opisala Margaret R. Miles (*The virgins one bare breast: female nudity and religious meaning in Tuscan early renaissance culture*).

³⁹ Delumeau (2003): Strah na zapadu, str. 458

Kakšna je sploh lahko razgaljena podoba ženske v umetnosti, ki jo tako antifeministično nastrojena, kot je zahodna kultura tega časa sploh prenese? Na nek način se zdi popoln paradoks, da se razgaljeno žensko telo pojavi prav v izrazito krščanskem motivu. Podoba, ki sredi trinajstega stoletja postaja pomemben del vizualne kulture toskanskih mest, je podoba Marije, ki z razgaljeno dojko doji malega Kristusa. Omenjeni pojav, ki ga lahko sledimo v toskanski umetnosti od 14 stol. dalje, je svojevrsten paradoks, ki ga Milesova skuša razložiti v okviru širšega družbenega konteksta. Avtorica zavrača možnost, da bi jo takratna družba lahko v kakršnemkoli smislu sprejela kot erotično. Žensko telo je lahko sprejemljivo le kot telo matere in njena telesna ljubezen je kot družbena norma sprejemljiva le v odnosu do otroka. Takratna družba žensko telo sprejema kot vir hrane in s tem življenja, še posebej v času, ko je v mestih pustošil strah pred črno smrtjo, ki je zdesetkala takratno populacijo. Na eni strani vidimo težnje, da bi ženski pripisali krivdo za izvor vsega zla, po drugi strani pa del takratne kulture išče moč in tolažbo v podobi ženske – matere. Podoba ženske tako vseskozi deluje protislovno.

Julija Kristeva v svoji razpravi *Stabat Mater* obravnava mitsko podobo ženske v zahodni kulturi skozi kult Marije, device in hkrati Kristusove matere. Kot ugotavlja, kulta Marije kot device ne gre pripisati izvorni krščanski religiji. Opozarja, da gre v primeru pojmovanja Marijinega devištva za nesporazum, kar je posledica prevajanja originalne terminologije, ki ima v mislih devištvo kot družbeni status in ne kot fizično stanje telesa.⁴⁰

Kult devištva božje matere se je do skrajnosti razvil predvsem znotraj zahodne kulture in izraža ključno protislovje družbenega statusa ženske zlasti v času med renesanso in razsvetljenstvom. Neznosna je namreč misel, da bi bila Kristusova mati kakorkoli spolno aktivna. Poudariti vlogo ženske kot matere pomeni posredno poudariti njeno temeljno seksualno dimenzijo. Znotraj omenjene kulturne tradicije se ta dimenzija potlači. Marija si s Kristusom deli status z grehom neomadeževanega bitja. Telesna eksistenca Kristusa je bistvo njegovega učlovečenja in človek lahko postane le preko telesa svoje matere.

»Kristus, sin očeta, je konec koncev človek predvsem po svoji materi ... Človečnost Matere božje ni vedno evidentna in naj bi kasneje videli, kako je Marija izvzeta iz človeške vrste, na primer s svojo brezmadežnostjo.«⁴¹ Skozi mit matere božje se projicira cel register ženskih vlog, ki jih družbeno okolje sprejema tako ali drugače, predvsem pa vsebuje temeljne subkategorije zahodnega pojmovanja

⁴⁰ Kristeva (1985): *Stabat Mater*, str.101

⁴¹ Kristeva (1985): *Stabat Mater*, str.100

nja ljubezni; od različnih »*oblik sublimacije do asketizma in mazohizma*«,⁴² po drugi strani pa tudi cel register odnosov Boga do človeka. Znotraj zahodne kulture ženska seksualnost ostaja v polju neizrekljivega, hkrati pa se na način sublimacije kaže v paradoksalni skrajnosti; kot devica in kot mati. Krščanska zahodna kultura je do skrajnih meja razširila mit o ženski, ki je lahko mati brez spolnih izkušenj. Razširjenost tega mita izraža splošno sprejeto dejstvo njegove vsebine. Ženska javna podoba se lahko identificira s podobo matere, ki je kljub temu brezspolno bitje. Na drugi strani pa je ženska kot sredstvo užitka po sebi neznosna že kot zamisel.

Kako torej izpeljati princip užitka v umetnosti na osnovi zapeljevanja brez prisotnosti telesa? V prejšnjem obsežnejšem poglavju sem tako skušala pojasniti zgodovinsko preteklost, ki vodi v poskus rešitve omenjene dileme. Telo, na katerega je osredotočen pogled občinstva, se odreka tostranstva, a hkrati neustavljivo zapeljuje z močjo ženske. Ideja ni nova, najdemo jo celo že v antiki, če na primer pogledamo mit o sirenah.

⁴² Kristeva (1985): *Stabat Mater*, str.102



Kastriranje bradatega moža; jedkanica; Krajčeva zbirka starih grafik; Pokrajinski muzej Celje

4. KASTRAT

Žensko telo kot sredstvo užitka je simbolično transformirano v glas siren, ki neustavljivo vabi, ki se mu ni mogoče upreti. Njen ribji rep je poanta značilnega odnosa med užitkom in željo. V znameniti Andersenovi pravljici Sirena izgubi rep, postane ženska, a mora zato žrtvovati svoj glas. Le tako lahko še naprej ohranja neizpolnjenost želje, saj bi s svojim glasom lahko opozorila oboževanega mladeniča, ki ga je rešila gotove smrti, da je prav ona tista, ki jo ljubi. Toda mladenič tega ne more izvedeti, ker z njo ne more govoriti, zato izbere njen nadomestek, misleč, da je tista druga prava. Ker pravemu objektu želje ne uspe pravočasno realizirati spolnega razmerja, torej se poročiti, se sirena upoštevajoč navodila magičnega postopka čarovnice spremeni v morsko peno,

nekakšno simbolno obliko neskončnosti želje. Pravljica o mali morski deklici je klasična zgodba o spodletelem spolnem razmerju.⁴³

V času začetkov operne umetnosti, vsaj v prvi polovici tega obdobja, v času baroka je kastrat postal sublimacija ženskega telesa. Njegov glas simbolizira popoln užitek in ga hkrati varuje pred padcem na stopnjo vulgarnega. Njegov glas in način, kako je ustvarjena »božanskost« njegovega glasu, mu zagotavljata nenehno stalnost statusa objekta želje, ki ne more realizirati spolnega razmerja. Po drugi strani pa se vse, kar uhaja tendenci sublimacije, lahko ohrani le še v obliki šokantnega, kot abject. Abject, pojem, ki ga je v psihoanalizo uvedla Julija Kristeva, je nekaj, kar nas neznosno privlači in odbija hkrati, nekaj, kar je mesto skrajnega užitka in propada. Toda sprva kastrat ne deluje niti šokantno niti bizarno, saj je samo sublimacija ženske in simbolne smrti, s katero ustvari angelsko fantazmo. Cerkev je že zgodaj prepovedala ženske pevke in ne samo to, prepoved se je razširila celo na instrumente, ki bi lahko spominjali na ženski glas. Kljub temu so bile še naprej zaželene visoke lege glasu. Konec koncev bi ženski glas lahko nadomestili z otroškim, a glas, ki uteleša angelsko fantazmo, ne more biti otroški. Sicer so t. i. »baročni angelčki« v principu otroške figure, vendar so angeli le kot vizualna podoba, glas je precej bolj resna stvar. Mesto otroka na takratni družbeni lestvici je umeščeno na dno. Mrtvaški ples, ki je ob vsem drugem tudi prikaz takratne družbene hierarhije, otroka umešča na sam začetek vrste, celo pred berača, glede na to, da je na drugem koncu človeške verige najvišji prelat. Seveda to ne pomeni, da otroci v zavetju svojega doma niso bili deležni ljubeče vzgoje in globoke naklonjenosti svojih staršev, a takratna elitna kultura jih neprizanesljivo postavlja na družbeno dno. Vzrok je

⁴³ Andersen (1972): »Ravno o pravem času prihajaš«, je nadaljevala čarovnica. »Jutri bo vzšlo sonce, in ti ne bi mogla pomagati, dokler ne bi minilo spet leto dni. Pripravila ti bom napoj, in preden bo vzšlo sonce, boš odplavala na kopno. Tam boš sedla in izpila napoj in ko boš to storila, boš pri priči izgubila svoj rep: spremenil se bo v tisto, čemur pravijo ljudje lepe noge. Vedeti moraš, da bo to bolelo, kot da bi te sekali z bridkim mečem. Vsakdo, ki te bo videl, bo moral priznati, da si najlepši človeški otrok, kar jih je videl. Ohranila boš svojo lahko hojo in nobena plesalka ti ne bo enaka, toda vsak korak, ki ga boš storila, bo, kakor bi stopila na oster nož in ti bo kri pritekla. Če si pripravljena vse to prenesti in pretrpeti, ti bom pomagala...« »Pripravljena sem!« je vzkliknila mala morska deklica z drhtečim glasom in pomislila na kraljeviča in na to, da bo dobila neumrljivo dušo. »...toda zavedaj se, « je pristavila čarovnica, »ko boš dobila človeški videz, se ne boš mogla nikoli več spremeniti v morsko deklico! Nikoli več ne boš mogla priti sem pod vodo k svojim sestram ali na očetov dvor! In če si ne boš mogla pridobiti kraljevičeve ljubezni, tako da bo zaradi tebe pozabil na očeta in mater, da ti bo vdan z vso svojo dušo in te bo pred duhovnikom prijel za roko in te vzel za svojo ženo...če ne boš prav tako pridobila njegove ljubezni, tudi ne boš dobila nesmrtno duše! Prvo jutro, ko se bo oženil z drugo, ti bo počilo srce in spremenila se boš v peno na vodi... Vendar mi moraš plačati!« je nadaljevala čarovnica »In jaz ne zahtevam malo: ti imaš najlepši glas na vsem morskem dnu; z njim si hotela očarati kraljeviča. Ta glas mi moraš dati. Za svoj dragoceni napoj zahtevam najboljše, kar imaš.«

verjetno treba iskati v splošno sprejetih interpretacijah izvirnega greha, po katerem je novorojenček najprej zavrženo in potencialno pokvarjeno bitje, dokler mu odrešitve ne ponudijo s krstom. Ali pa je morda vzrok v tem, da je otrok med vsemi starostnimi kategorijami prebivalstva časovno najbližje svojemu rojstvu, v katerem takratna miselnost vidi najbolj odvraten dogodek v toku človeškega življenja, saj telesne tekočine, ki sodijo v potek samega rojevanja, zgolj potencirajo negativno konotacijo vsega, kar je tako ali drugače povezano s telesno razsežnostjo našega bivanja. Kakorkoli že, rezultat vseh uveljavljenih predsodkov v odnosu do telesa je telo kastrata, ki edini lahko usmerja in uteleša željo publike v opernem gledališču. Kastrat je s svojim glasom edini lahko postal objekt oboževanja, verjetno primerljivega z oboževanjem današnjih pop ikon. Čas baročnega gledališča ga vidi kot angelsko bitje, s katerega izginejo vsi posredni in neposredni znaki vulgarnega. V času, ko se rojeva koncept avtonomnega subjekta, je kastrat s svojim petjem odraz križišča preteklosti in prihodnosti, ki se srečata na mestu, ko človeška intima in privatnost še nista dovolj jasno artikulirani kot legitimna pravica posameznika. Tako se lahko kogarkoli iznakazi in zlorabi v imenu določenih estetskih kriterijev, da se ustvari bitje, ki je hkrati mehansko in duhovno, kot nekakšna organska verzija glasbene skrinjice.⁴⁴

Kastrat je umetnina, ki jo baročno gledališče izpostavi sluhu in pogledu, je skozi posnemanje narave odsev božjega, je iluzija popolnosti užitka, še toliko bolj, ker je baročnemu gledališču končno uspelo obiti žensko, ne da bi se odrekli njenemu zapeljevanju. Kastracija je simbolna smrt telesa, ki se s tem odreče svoji spolni identiteti, da ustvari fantazmo angela. Angeli, kot vemo, niso spolna bitja, ne morejo zapeljevati tako kot ženske ali moški. Kastrat je utelešenje paradoksa; ne more zapeljati in prav zato lahko zapeljuje kot sama neskončnost želje. Glede na to, da spola v socialno-družbenem kontekstu ne določajo zgolj spolni organi, lahko kastrat na odru predstavlja spolno in hkrati brezspolno bitje. Na prvi pogled se zdi, da znanstveni diskurz prvi opredeli zelo natančno mejo med dvema spoloma na osnovi bioloških dejstev. Moderna doba skuša postaviti jasen red in preglednost na vseh področjih, spolna identiteta tukaj ni nobena izjema. Kastrati naenkrat ne sodijo v ta čas, pripadajo obdobju, ko so vprašanja spolne identitete bolj izpostavljala socialno vlogo spola kot sama biološka dejstva.⁴⁵ Na področju spolne identitete so stvari, kot kaže,

⁴⁴ Kunst (2004): *Nevarne povezave*, str. 23 »Privilegiji narave padejo pod privilegije tehnike, svet je torej že temeljno derealiziran in nastavljeno je polje, kjer reprezentacija narave, telesa, zunanosti sploh poteka skozi optiko umetnega. Umetno tako skupaj s filozofom nesramno zaseda mesto tistega, ki spregleda.«

⁴⁵ Laqueur, (2003): *Making sex ...*, pogl. 4 »Tako imenovani biološki spol sam po sebi ne zagotavlja trdnega temelja kulturni kategoriji spola, temveč mu predstavlja stalno nevarnost, da ga spodnese. Foucault predlaga razlago, ko razpravlja o tem, da v času renesanse in pred tem

precej nedoločljive, vsekakor bolj, kot bi bilo po meri razsvetljenskih norm. V preteklosti so se takšna vprašanja glede določanja spolne identitete največkrat zaostriala v povezavi z različnimi sodnimi procesi, ki obravnavajo spolne delikte, v katerih gre za obtožbo prepovedane spolne prakse, na primer domnevnega homoseksualnega spolnega razmerja. Pri teh procesih se največkrat izkaže, da nastopi pri določanju spola cela vrsta vprašanj in ne nujno tudi odgovorov. Marsikatera obtožba izzveni v spoznanju, da domnevnega homoseksualnega razmerja sploh ni bilo, ker se je v preiskavi le pokazalo, da je eden od obtoženih dovolj spolno drugačen od drugega obtoženega. Z drugimi besedami, družba je bila bolj tolerantna do bioloških dejstev kot do socialne spolne identitete, ki jo posameznik kot moški ali ženska v družbi prezentiral. S tega stališča tako biološki znaki sami po sebi niso veljali za nesporno podlago socialni vlogi spola nekega posameznika. Takšne primere omenja Thomas Laquer.⁴⁶ Telo namreč ni brezpogojni temelj spola, ni nekakšno ontološko dejstvo. Zanimiv primer so vsekakor hermafroditi. Že v preteklosti so, čeprav gre za sorazmerno redke medicinski pojav, burili domišljijo. Prav ti primeri, ki so pogostokrat skrbno opisani in analizirani, kadar je nekdo iz stroke pač naletel na takšen fenomen, kažejo negotovost, ko je treba določati spol na osnovi zgolj organskega stanja organizma. Dandanes se morda zdi to vprašanje nenavadno, celo bizarno ob silni avtoriteti sodobne medicinske stroke, ki razpolaga z vsemi mogočimi spoznanji genetike in anatomije, a so takšna vprašanja še vedno aktualna. Na primer udeležba tekmovalcev ali tekmovalk v vrhunskem športu. Tam je spolna identiteta eno od ključnih meril za opredeljevanje športnih rezultatov. Vsekakor je medicina še danes lahko v zadregi pri posameznih primerih, čeprav je prav v športu veliko načrtnega manipuliranja, ko se nek moški izdaja za žensko in seveda zato na primer teče hitreje, da ne govorimo o zlorabi zlasti moških hormonov v ženskem vrhunskem športu, torej o dopingu. A to je že drugo področje.

Hermafroditi so v preteklosti lahko celo veljali za dvospolna bitja v biološkem smislu. So bili pač moški in ženske hkrati. Njihov biološki spol oziroma kar dva ni nikogar posebej motil, dokler je nekdo izražal le eno od možnih socialnih vlog spola, ženskega ali moškega. Stvari so se zakomplicirale, kadar je prišlo do nepredvidljivega obnašanja in je oseba v nekem trenutku nastopila hkrati še v kontekstu nasprotnega spola. Opisi takšnih primerov običajno

ne obstaja ničesar, kar bi ustrezalo kategoriji edino izbranega določenega, torej resničnega spola in da bi hermafroditi kar zadeva spol upoštevali dva, med katerima bi lahko izbirali glede na socialne in pravne okoliščine. Verjetno je, da je to le nekoliko pretirano stališče, saj uradno priznanje spola praviloma nikoli ni bilo stvar intimne izbire posameznika. toda ima prav, ko opozarja na to, da ne obstaja neka možnost esencialnega določanja spola, ki bi jasno diferenciral kulturno vlogo moškega od ženske.»

⁴⁶ Laqueur (2003): Making sex ... pogl. 4

izhajajo iz zapisov sodne prakse, ki obravnava primere spolne perverzije, kot na primer sodna obravnava domnevnih homoseksualnih razmerij.⁴⁷ Kar nekaj je primerov, ki jih navaja in opisuje Laqueur, ko neka oseba živi kot moški, v nekem določenem trenutku pa se izkaže, da je bila to zgolj preobleka, saj določena situacija - največkrat skozi realizirano spolno razmerje – pokaže drugo identiteto. Takšni primeri, velikokrat se omenja šestnajsto ali sedemnajsto stoletje, praviloma končajo na sodišču, ki potem uradno potrди ali ovrže drugo spolno identiteto. Ti primeri jasno kažejo, da spolna identiteta v predmodernem času ni stvar privatne opredelitve in da je socialni kontekst spola, s tem pa tudi politični, v ospredju. Kako je pri tem s kastrati? Njihova spolna identiteta se na prvi pogled zdi podobno nejasna kot v primeru hermafroditov. Toda podrobnejši vpogled pokaže, da socialno-spolni status kastratov preprosto ni status hermafroditov. Hermafroditi so radikalna verzija spoznanja, da spol ni ontološko dejstvo. Če ima socialni status spola kakršenkoli temelj, je takšna opredelitev edina možna na osnovi biološkega temelja.⁴⁸ Znanost naj bi bila odločilen kriterij tudi pri razsojanju glede spola. Raziskovanja anatomije spolnih organov se v predmodernem času navezujejo na starejše avtorje, ne da bi se sami lotili konkretnega raziskovanja. Zdi se, da je prevladovalo spoznanje, da je hermafrodit pravzaprav ženska, ki ima predimenzioniran klitoris, zato lahko prevzame hkrati obe spolni vlogi; penetrira in rojeva otroke. To spoznanje samo po sebi ni kakšna posebna revolucija. Na ravni biološkega spola tako stvari morda postajajo nekoliko jasnejše. Zahteva modernega časa je, naj ima pri ključnih vprašanjih znanost glavno besedo. Toda tu se kaj bistvenega iz časa renesanse ni spremenilo. Odločilno vlogo pri določanju spola posameznika ima še naprej socialni kontekst. Kastrat nikakor ni tako preprosto bitje kot hermafrodit, katerega misterij je do neke mere le pojasnjen s pomočjo razvoja znanosti. Ta mu odslej lažje določa status, saj ga opredeli kot biološki pojav. Kastratova spolna funkcija pa je samo do neke mere omejena, vendar nikakor ne tako, da bi bila s tem kakorkoli zabrisana njegova spolna identiteta. Tako lahko kastrate

⁴⁷ Laqueur (2003): Making sex, pogl. 4 »Telo samo se zdi, da je lahko absolutni temelj celotnega dvospolnega družbenega sistema. Toda izkaže se, da je ta temelj precej negotov. Spreminjanje telesno-organskih struktur ali spoznanje, da stvari preprosto niso takšne, kot se zdijo na prvi pogled, lahko to telo pahne iz ene pravne kategorije (ženske) v drugo pravno kategorijo. Pravne kategorije izhajajo iz določenih socialnih razlik, ki se opredeljujejo kot - aktivno/pasivno, vroče/hladno, formirano/neformirano ... pri čemer je eksterni ali interni penis zgolj znamenje, na katerem temelji diagnoza. Žensko ali moško ne prebiva v nečem določenem in posebnem. Pri hermafroditih torej ne gre za preprosto vprašanje, kakšnega spola so, ampak na osnovi kakšnih telesnih značilnosti sodijo v nek socialno-spolni okvir. Njihova uradno veljavna potrditev je torej bolj odvisna od družbenih okoliščin kot preprosto bioloških dejstev.«

⁴⁸ Laqueur, (2003): Making sex ..., pogl. 4 »Od devetnajstega stoletja je vedenje irelevantno. Vprašanje spola je biološko vprašanje, čisto in preprosto, piše vodilni francoski forenzični fizik Ambroise Tardieu. Gre za čisto vprašanje dejstev, ki naj bi odločala glede anatomskih in psiholoških preiskav osebe v postopku.«

vidimo skozi biološko perspektivo in tu ni nič spornega. Toda bistvene stvari se kastratu ne zapletejo na ravni biološkega, temveč na ravni socialno družbenega konteksta. Hermafrodit je biološki fenomen, ki ga opredeljuje nekakšna dvojna spolnost. Zaradi tega dejstva njegova socialna vloga ni nujno vprašljiva in običajno ljudje s takšnimi znaki prevzamejo določeno socialno vlogo moškega ali ženske in s tem lahko normalno živijo. Primeri, kot jih navaja Laqueur, so zašli med ohranjene zapise zato, ker je kakšen hermafrodit iz ene socialne vloge nepričakovano prestopil v drugo. Takšni, sicer razmeroma redki primeri so vedno vzbudili pozornost ne le običajne, ampak tudi strokovne medicinske javnosti. Pri moralno spornih dejanjih, ki jih je obravnavalo sodišče in v katere so bili vpleteni hermafroditi, so bile biološke okoliščine praviloma tudi olajševalne, vsaj do neke mere. Na primer če so pri spolnem razmerju zalotili dve ženski in potem ugotovili, da je bila ena pravzaprav hermafrodit, se je s to ugotovitvijo obtožena lahko rešila pred grozečo smrtjo na grmadi. Pri kastratih biološki spol ostaja nespremenjeno dejstvo kljub kastraciji. Znano je namreč, da je v prvi vrsti onemogočena reproduktivna funkcija; ne morejo spočeti otroka, lahko pa imajo spolne odnose, vsaj nekateri. Problem njihove spolne identitete je prav socialna vloga. Njihovo umetniško poslanstvo jih poistoveti tako z moškim kot z žensko, čeprav je njihov biološki temelj jasen. Zato pa je ključno vprašanje, ki ostaja, zakaj so jih v času razsvetljenstva tako radikalno pregnali z odrov. Eden od odgovorov je, da se je spremenil prav socialni kontekst; oboževani in občudovani so nenadoma postali perverzni in vulgarni.



Pevci; jedkanica; Krajčeva zbirka starih grafik; Pokrajinski muzej Celje

5. SIMULACIJA IN UMETNO

Baročno gledališče je le še eden od načinov, kako simulirati svet. Ni naključje, da je na poti razvoja gledališča v baroku osrednje mesto zavzela opera. Njena izraznost še ne zahteva razsvetljenjske sistematičnosti. Še je dovolj prostora za zgodbe, ki se obračajo v onostranstvo, ne sicer tako kot srednjeveški pasijoni, čeprav mit ostaja eden njenih ključnih vsebinskih stebrov. Baročna opera je odločilno mesto različnih elementov, katerih vključenost vanjo izbira

kriterij samozadostne umetnosti. Barok ves čas kaže svoje navdušenje nad različnimi presežki v vsem mogočem. Zakaj se torej ne bi poigral še s človeškim glasom? Operne arije kastratov so prišle najbolj do izraza tam, kjer so lahko izstopale s svojimi virtuoznimi glasovnimi izpadi. Veliki glasbeni avtorji sicer niso bili najbolj privrženi zvezdniški bleščavi njihovih glasovnih umetnosti, saj je njihovo skladateljsko delo raje sledilo drugačnim principom glasbenega ustvarjanja. Kastrat na odru pa je svoj veliki trenutek doživel s samosvojo glasbeno ekshibicijo, ki je publiko prignala v trans, velikih avtorjev glasbenih del pa v glavnem ni pretirano navduševala. Avtorja, kot sta Handel in Bach, nista napisala omembe vrednega števila glasbenih del, ki bi bila namenjena kastratom. V ospredju glasbene uprizoritve baročne opere je v določenem trenutku prav glas kastrata, ki se izkaže z umetnostjo, izumetničenostjo in s tem nenaravnostjo - bolj cenjeno od naravne zmožnosti človeških glasov. Kastrat je avtomat za produkcijo zvoka. Bolj kot je nenaraven, večje je navdušenje poslušalcev. Njegova osebna zgodba, ki je del zgodovinskega konteksta, odpira pot do neskončnega užitka. Oder baročnega gledališča je križišče preteklih travmatičnih bremen telesnega, o čemer sem podrobneje govorila že prej. Na eni strani je stigma telesa in na drugi strani navdušenje ob izzivu odkrivanja različnih nenaravnosti kot možnosti obstoja. Imamo torej opravek s simulacijo, ki na novo postavlja red stvari. Kastrat je postal predmet občudovanja na točki, ki ga povezuje manj z naravnim kot z umetnim. Baročni svet jim daje zavetje s tem, ko v svoje zbirke niza en čudaški primerek za drugim. Kastrati so umeščeni v tipično zbirko baročnih kuriozitet, ki se na eni strani ponašajo s čudežnostjo in na drugi z redkostjo. Če barok kopiči serije nenavadnih primerkov,⁴⁹ potem lahko ta iskri duh želje po prezentaciji zasledimo celo na samem prizorišču opernega gledališča. Opera kot oblika gledališča je nastala v času nizanja različnih oblik pojavnosti, ki jih na prvi pogled povezuje en sam motiv - čuditi se in očarati. Tako se na odru zvrsti serija elementov od grške tragedije, mita, narave, poezije, glasbe, umetnosti telesnega giba, umetnosti človeškega glasu ...⁵⁰

⁴⁹ Kunst (2004): Nevarne povezave, str. 80 »... korale, avtomati, rogovi samoroga, severnoameriška peresa, čaše iz kokosove lupine, fosili, antični kovanci, obdelana slonovina, deformirane živali in ljudje, turško orožje in poliedrski kristali ...«

⁵⁰ Kunst (2004): Nevarne povezave, str. 79 »Prav tukaj se druga za drugo razpirajo baročne teme dvojnosti, minljivosti, fluidnosti, neskončne transformacije. Ta razprtost podeljuje vsem razstavljenim objektom enak estetski, moralni in filozofski status, kjer so vse posameznosti zapredene v mrežo analoških povezav. So torej posameznosti, zapredene v univerzalno gledališče, ki je tudi osnovni princip organizacije idealnega muzeja, o katerem na podlagi zbirk kuriozitet že leta 1565 razmišlja Samuel Quiccheberg. A tovrstni mikrokozmos se seveda specifičen, njegova vsebina je namreč vse prej kot reprezentativna vsebina univerzuma, zakaj kot pravi Quiccheberg, ta muzej vključuje predvsem čudeže umetnosti, vse redke zaklade, dragocene stvari in druge singularne stvari. To torej še ni enciklopedična zbirka vseh organiziranih partikularnosti, ki se razstavlja glede na racionalni model in so pravzaprav prava moderna

Opera, ustvarjena za barok, je tako simptom simulacije sveta, ki še vedno ne more odreči čudežnemu. Miško Šuvakovič v svojih razpravah opero opredeljuje kot bistveni odklon od narave in jo s tem odvezuje poizkusa, da bi postala rekonstrukt antične tragedije. Opera vzpostavlja povsem nov red. Elementi, ki jih vključuje v svoje poslanstvo, ne podlegajo obžalovanju nad izgubljeno naravo, ampak skozi enega njenih ključnih elementov, človeškim glasom, z njo manipulirajo.

A ves ta niz ni brez meja. Občudovanje ima tudi svoj lasten eksces.⁵¹ Povezava med zunanostjo, torej glasom kastrata, in njegovo notranostjo, ki jo prezentira kastracija, je prikrita s funkcijo baročne opere, ki zunanost kastrata preplete s celoto onostranstva, da lahko proizvede učinek angelske fantazme. Razum je do te mere izvzet, da omogoči nemoten dostop do užitka, v tej situaciji je na delu zgolj občudovanje. Barok pri tej svoji ihti ne popusti niti za trenutek; Ne sme si dopustiti presenečenja, ki bi občudovanje spreverglo v eksces. Zato mora znova in znova nizati predmete občudovanja in to lahko počne najbolj učinkovito prav v operi. Scensko gledališče ne išče kompleksnosti logično zao-krožene celote, ampak ponuja niz razkošnih elementov glasbe, drame in mita.⁵²

Barok na odru ne želi običajnih teles, ki predstavljajo vrhunsko delo narave, preprosto želi naravo preigrati z neko obliko zvijačnosti. Telo kastrata ni delo narave, delo narave tudi ni njegov glas, zaradi katerega je poklican na oder. Telo kastrata je avtomat, ki proizvaja glas, ki je nenaraven in izumetničen,

simulacija racionalnega reda stvari. Pač pa je to, kot tudi beremo na vhodnih vratih v muzej francoskega zdravnika Pierra Borela, mikrokozmos ali kompendij vseh redkih in čudnih stvari, V tem smislu je seveda tovrstna kolekcija resnično pravo univerzalno gledališče, a ne zaradi univerzalnosti, pač pa zaradi teatralnosti par excellence. Razstavlja namreč tisto, kar preseneča, povzroča čudenje, strah in hkrati ekstatično prepoznavanje, je torej pravo gledališče slepil, zvijač in tega, kar se zdi, je križišče ekscesov narave, kreativnosti boga in človekove domišljije.»

⁵¹ Kunst (2004): Nevarne povezave, str.74: »Če gremo v občudovanju duše predaleč, pademo v območje čustva presenečenja, kjer se pojavi resna grožnja našemu razumu ... to čustvo je namreč tako silovito, pravi Descartes, da so življenjski duhovi v naših možganih popolnoma okupirani z vtisom objekta, ki nas preseneča, in to tako zelo, da ne stečejo več v telesne mišice, prekine se torej povezava med dušo in telesom. Prekinjena povezava telo naredi negibno kot kip, in tako lahko spoznamo samo površino tega, kar občudujemo, ne moremo pa doseči bolj podrobnega vedenja. Vendar pa eksces presenečenja ne blokira samo možnosti nadaljnjega in podrobnejšega spoznavanja, pač pa lahko tudi popolnoma odstrani in spremeni uporabo razuma. Človek se torej pod vplivom presenečenja prične sam obnašati kot stroj, žival, pa tudi kot zver. Ne uporablja več razuma, ampak postane prav takšen kot tisti drugi, ki ga presenetijo.«

⁵² Kunst (2004): Nevarne povezave, str. 75: »Še več, ta baročni razum nam neprestano kaže in razkazuje neko fobično ogledalo ter na svoj igrivi način šibi privilegij misli: baročna obsesivnost povezav, obsesivna razgrnjenost zunanosti je kot noč nad prepadam, v katerem postanejo stvari jasne.«

skratka umetelen. Baročno gledališče nam ponuja niz primer(k)ov z najrazličnejših področij. Ko se znajdejo skupaj z eno samo željo – očarati, nastane najbolj kompleksna oblika scenske umetnosti, ki pa je na začetku ne določa toliko želja po kompleksnosti ali celovitosti. Elementa kompleksnosti in celovitosti se opera v baroku niti ne zaveda prav dobro. Kot da bi šlo pri tem za nekakšno latentno vsebino. Povsem drugače je v dobi klasicizma, zahteva po celovitosti je v razsvetljenstvu neizprosna in brezpogojna. Toda prav ta lastnost opere je verjetno odločilna, da so ji vrata v naslednje obdobje na široko odprta.



Jacques Callot, Grbavec; jedkanica 1616; Grafika starih mojstrov; Pokrajinski muzej Celje

6. AVTOMATI IN KASTRAT

V 17. stol. se v evropski miselnosti nadaljujejo pomembne spremembe, predvsem na področju predstave človeškega telesa in razumevanja njegovega delovanja. Prav v tem času gre za opazen preobrat. Razumevanje telesa kot anatomske celote, je povezano s premislekom o njegovi organski strukturi, ki postaja vse pomembnejši predmet zanimanja takratne znanosti, zlasti medicine. Razumljivo je, da v predmodernem času znanost nima posebej vplivnega statusa v takratni družbi, njena vloga je bolj kot ne obrobna in njena spoznanja se še pogosto prepletajo z iracionalnim. Medicina je skušala zdraviti na vse mogoče načine, samo da bi se izognila razpiranju notranjosti telesa. Skušala je vplivati na bolezen s pogledom, uperjenim mimo telesne notranjosti. Že do 17. stol. se je marsikaj spremenilo. Proces odstiranja zunanje lupine človeškega telesa se začne že nekoliko prej, v renesansi. Študij anatomije je sprva zadržano in plašno početje. Zmagoviti pohod anatomije kot enega najpomembnejših področij medicinske stroke je povezan s širjenjem mehanicističnih konceptov v znanosti sploh. Pri tem ne gre le za razumevanje telesa kot takšnega, ampak skušajo po podobnem principu pojasniti delovanje narave in celotnega univerzuma. S tehnološkim razvojem se, kot se zdi, stopnjuje očaranost dobe nad delovanjem takšnih in drugačnih avtomatov in njim podobnih mehanizmov. Otto Mayr v svoji knjigi *Authority, Liberty and Automatic Machinery in Early Modern Europe* raziskuje povezavo med razvojem tehnologije in drugimi manifestacijami družbenega delovanja v preteklih obdobjih evropske zgodovine, še posebej v času tehnološkega razvoja v predrazsvetljenskem in razsvetljenskem času.

Takšne mehanizme, kot so avtomati, so poznali že v antiki in njihova pojavnost ter uporabnost je tako ali drugače preživela vsa obdobja do trinajstega stoletja, ko je bil tik pred začetkom leta 1300 odkrit in izdelan prvi splošno uporaben in učinkovit samostojni mehanizem - ura. Kmalu se je pokazalo, da ne gre zgolj za eno iznajdbo več. Ura kot avtomat za merjenje časa je popolnoma spremenila način življenja in prav na osnovi te spremembe je postalo očitno, kako je način življenja povezan z odnosom do časa. S splošno uporabo ure kot avtomata se spremeni podoba časa v zavesti ljudi v abstraktno formo, ki narekuje enakomeren ritem dela ne glede na letni čas in dolžino dneva. Znano je, da v času pred tem ure dneva niso bile enako dolge. Dan se je poleti in pozimi delil na 24 ur, 12 »dnevni« ur je bilo poleti daljših, pozimi pa krajših – ritem dela se je prilagajal naravnemu ritmu dnevne svetlobe, zato so ljudje poleti delali več in pozimi manj, odvisno od letnega časa in dolžine dneva. Od štirinajstega stoletja pa intenzivnejši gospodarski razcvet srednjeveških mest terja učinkovitejšo organizacijo ekonomije, zato pojav avtomatičnega merjenja časa to samo še dopolni. Po letu 1300 so mestni stolpi dobili nov okras - uro, ki ni več odvisna od sončnih dni, ampak deluje sleherni trenutek dneva. Stolpi so bili od nekdaj najbolj reprezentativna stavba mesta, saj so opazni že od daleč in zato nanje sodi tudi najbolj reprezentativen mehanizem. Marsikateri stolp je na ta račun še danes turistična atrakcija, saj je namestitev mehanizma za merjenje časa na mestni stolp pomenila izziv in potrditev za vrhunske rokodelce in umetnike. V tem času, namreč v letih med 1300 in 1500, so zasebne in sobne ure še redke, javne ure pa se razkazujejo z različnimi načini, ki so velikokrat prav spektakularni. Opozarjajo na čas tudi tako, da so s svojo atraktivnostjo privabljali poglede ne le tistih, ki jih je skrbela točnost. V 17. in 18. stol. je postala ura bolj razširjena in zato je pogosteje nastopala tudi kot uporabna metafora. Ura kot prispodoba delovanja celotnega sistema univerzuma se navezuje na starejše predstave o vlogi boga kot kreatorja, ki je svet ustvaril kot nekakšen zasutek, ki po mehanskih načelih lahko naprej deluje samodejno.

Spremenjen ritem dela, ki je posledica novega načina merjenja časa, je ena od zgodnejših izvedb simulacije, ki red stvari vzpostavlja neodvisno od zunanjega sveta. Simulacija skuša red in sistem vzpostaviti na novo in kot način odnosa do sveta. Zavzema pomembno mesto v času prehajanja v moderno dobo.⁵³

⁵³ Kunst, (2004): Nevarne povezave, str. 39: »Simulacija je tisti način, ki nam pomaga razumeti stvari v drugačnem redu od tega, za katerega ponavadi mislimo, da je njihova resnična narava. Lahko jo torej razumemo kot podlago drugačnega reda razumevanja, ki nima svoje funkcije v približevanju stvari, v sorodnosti med stvarmi ali participiranju v skrivnostni skupni naravi, ampak nam njena procedura omogoča razpoznavanje.«

Odnos do sveta se v ključnem momentu prehajanja iz srednjeveške miselnosti vključuje v drugačno vrednotenje časa, ki je odslej konstrukt smulacije. Življenje se prilagodi avtomatu, ki narekuje racionalnejši ritem dela, saj se ure ne prilagajajo več zimskemu ali poletnemu času, ampak letni časi odslej enakomerno polzijo mimo neodvisno od narave, ne da bi vplivali na težnjo po povečani produkciji in ustvarjanju. Urni mehanizem avtomata ne posnema več narave, je sicer določena primerjava z njo, a se hkrati že emancipira, ker se mu ni več treba ozirati na nekaj izven reda, ki ga vzpostavlja. To ni več arhaična percepcija, ki bi se nujno ozirala onkraj, v onostranstvo.

Antični avtorji, kot na primer Cicero, so občudovali »hidravlični« model sveta, ki je delo Velikega Stvarnika in deluje mehansko.

Takšno pojmovanje, ki je kasneje postalo znano kot »argument stvarjenja«, je postalo popularno pol tisočletja kasneje kot učinkovit dokaz za božje bivanje. Omenjeni argument je formuliran kot metafora urnega mehanizma. Obstoj ure je posledica stvaritve avtorja, ki jo je izdelal. Svet je torej nekakšen ogromen urni mehanizem, ki svoj obstoj dolguje Stvarniku, ki ga je kreiral.⁵⁴

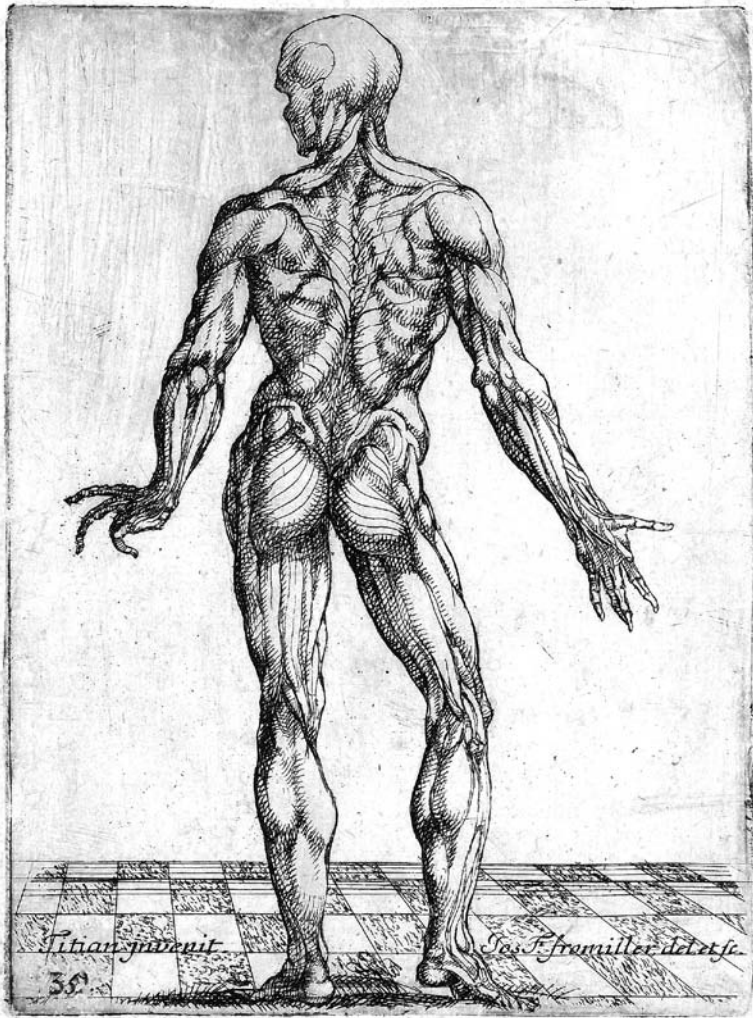
Primerjave delujočega avtomata s človeškim organizmom postanejo opazne in so pogostejše v 17. stol. Prispodobne, ki jih predstavlja ura, so najpogostejše red, avtoriteta ali na primer živ delujoči organizem. Motiv, ki se še posebej povezuje s prispodobno ure, je motiv njenega stvaritelja kot stvarnika sveta, ki je na podoben način, kot je mojster ustvaril uro, izdelal svet. Prvi, ki je eksplicitno uporabil to zvezo kot prispodobno je bil Nicole Oresme v 14. stol., klerik, z akademsko izobrazbo in pomembnim vplivom na takratnega francoskega kralja Karla V..

V času, ki se začenja odpirati razvoju novih tehnologij, je bil urni mehanizem na vrhuncu popularnosti. Med vsemi drugimi avtomati je to najbolj pogosta metafora, ki je merilo ne le časa, ampak tudi natančnosti in učinkovitosti. Takšni in podobni mehanizmi postajajo v času t. i. tehnološke revolucije nekaj vsakdanjega ali pa vsaj vedno bolj razširjenega. V novoveški filozofiji ura ostaja prispodoba, ki jo največkrat povezujejo z delujočo naravo. V 17. stol. so postali popularni avtomati vseh vrst. Tako tudi urni mehanizem ni zgolj suhoparna naprava za merjenje časa, zgolj izpostavljeno mesto na zvoniku, ki

⁵⁴ Mayr (1989): Authority, Lyberty ..., str. 39: »Tako imenovani argument stvarjenja, ki na osnovi razumevanja sveta kot popolnega mehanizma sklepa o nujnosti obstoja njegovega stvarnika, je postal popularen že pol tisočletja prej, kot učinkovita metoda dokazovanja božjega bivanja. Za ta argument je značilna primerjava, ki preko obstoja urnega mehanizma sklepa o nujnosti obstoja njegovega stvaritelja. Tako kot je nekdo moral ustvariti urni mehanizem, je nekdo moral ustvariti ta svet – torej Bog.«

bi meščane priganjalo k vsakodnevnemu ritmu. V določenem trenutku dneva na zvonikih bogatih evropskih mest poteka pravi spektakel različnih figur ob donenju najrazličnejših zvonov. Tako je tudi čas postal predmet simulacije in spektakla, njegova vizualizacija pa predmet občudovanja. Avtomati postajajo s svojo popularnostjo tudi vse bolj razširjeni. Morda je urni mehanizem, ker je prvi najbolj razširjen sistem takšne vrste, tudi postal tako priljubljena prisposoba. Avtomati so vse bolj uporabni tudi na drugih področjih. S tem postajajo hkrati tudi sinonim za obvladljivost in predvidljivost. Z Descartesom postane princip delovanja avtomata merilo za razumevanje najrazličnejših pojavov. Descartesa je na primer pritegnil Harveyjev anatomski model, ki v sebi skriva prav bistvo avtomata. Sistem, ki se samodejno regulira in ohranja, ter s tem podpira mehanske funkcije telesa. Telo s tem dobi svoj načrt, opis, shemo. Mehanična logika je logika umetnega avtomata; anatomski opisi teles, ki se osredotočajo predvsem na cirkulacijo krvi, predstavljajo načrt, shemo, ki določa pomen telesa kot aparata, podrejenega mehanskim zakonitostim.

Tudi kastrat je v prvi vrsti avtomat, vrhunski primerek glasbene skrinjice. V času, ko je popularnost kastratov na vrhuncu, je njihova nenaravna, umetna drža tako še bolj izpostavljena. Gledano skozi prizmo baroka je to še vedno nek drugi svet, ki se sicer uspešno osvobaja starih vzorcev miselnosti, katerih norma je brezpogojno podrejanje spontanosti nekakšnemu namišljenemu idealu, ki zavrača predvsem telesnost. Barok je poskus ubežati staremu redu skozi bleščečo igro najbolj fascinantnih presežkov, kot jih pozna domišljija. Navdušuje se nad vsem, kar je umetno in izumetničeno, pri čemer skuša ujeti otroško naivnost pred spominom na mračno preteklost, ne da bi slutil, da vsako otroštvo enkrat mine in da je tovrstna minljivost zaznamovala tudi usodo kastratov. Obdobje, ki sledi baroku, je temeljit preobrat vrednot, še posebej na področju vizualnega. Kastrati ne le da niso več v centru pozornosti umetniškega užitka, nov čas, ki prihaja, jim odvzame sleherno legitimnost.



Študija moškega akta- mišičevje; jedkanica; Krajčeva zbirka starih grafik; Pokrajinski muzej Celje

7. TRANSPARENTNOST TELES V RAZSVETLJENSTVU

Prehod iz arhaične v moderno dobo je postopen. Postopnost pride do izraza do neke mere zlasti v baroku, na nekaterih področjih pa lahko opazimo spremembe že v renesansi. Osredotočiti se želim na spreminjanje odnosa do telesa, ki ga že v renesansi napovedujejo prva anatomsko gledališča in v naslednjem obdobju avtomati. V preteklosti, zlasti v času pred razsvetljenstvom oziroma pred začetkom moderne miselnosti, je pogled na človeško telo praviloma nekaj, kar vzbuja nelagodje in občutek krivde. Zdi se, kot da vse od

propada antične kulture že sama misel na človeško telo vzbuja odpor. Takšen vtis dobimo, če sledimo virom tistega časa, saj lahko ugotovimo, da pogled v notranjost telesa takratni elitni kulturi vzbuja nelagodje in odpor. Spisi uglednih in vplivnih avtorjev iz časa zgodnje ali visoke sholastike skušajo storiti, kar se le da, da bi posvarili pred nesrečo, ki človeku preti iz njegovega lastnega telesa. Takšni miselnosti sledijo tudi vizualne podobe teles. Prva in očitna sprememba občutkov pri pogledu na telo se zgodi že v renesansi; s tem, ko se telo umešča v perspektivo, ga začenjajo obvladovati matematično-geometrijska razmerja. Podoba telesa v umetnosti se od časa renesanse vse bolj tesno povezuje s podobo telesa v znanosti. Vrhunski umetniški dosežki, ki jih je za razliko od nekoliko starejših obdobji naenkrat polno na vsakem koraku, niso nobeno naključje.

Umetnost ne pomeni več videti, ampak predvsem vedeti. Renesansi je prvič uspelo preplesti umetniško tehniko prikazovanja teles z znanstvenimi merili. To pomeni tudi sicer velik napredek v smeri realističnega prikaza umetniškega objekta. Renesansa skuša predvsem najti način, kako bi v svoje poslanstvo ujela delček čudežnosti božjega stvarjenja. Človek umetnik se tako še vedno želi približati božjemu ustvarjanju, a njegova metoda se ne zateka več k mistiki, ampak zaupa v prvi vrsti racionalnemu, celo matematičnemu.

Človekova podoba postaja sčasoma vse bolj transparentna. Transparentnost je ena od ključnih tendenc v načinu razumevanja, pa tudi prezentacije telesa. Podobe človekovega anatomskega ustroja fascinirajo ne le umetnost, ampak tudi znanost. Postopki raztelešenja potekajo v gledališču, nelagodje v renesančnih anatomske gledališčih skuša pregnati živa glasba. Umetnost in znanost dajeta v tem času druga drugi pogum ob soočenju s tako stigmatiziranim objektom, kot je človeško telo, ki pa je še vedno čudežno, a razpiranje počasi izganja njegovo čarobnost in s tem hkrati grozljivost. Princip avtomata pomeni predvidljivost in s tem obvladljivost človeškega telesa. Descartes in njegov koncept telesa predstavljata preobrat v filozofiji in splošni miselnosti v odnosu do telesa, njegov vpliv pa odločilno zaznamuje moderno mišljenje. Z Descartesom se s predstavo telesa odpirajo nove opcije; telo vidi kot anatomsko, tehnološko in filozofsko entiteto.⁵⁵

Od 17. stol. naprej lahko govorimo o anatomske redefiniranju človeškega telesa. Anatomske raziskovanje človeškega telesa je v tem času začelo postajati znanstvena disciplina z vse večjim pomenom za medicino in z močnim vplivom na umetnost. Skozi anatomske pogled postaja človeško telo skupek mehanskih delov, ki jih določajo funkcije avtomata. Transparentnost ne daje več nikakršne možnosti čudežnemu, je edina pot do jasnosti in gotovosti,

⁵⁵ Judovitz (2001): *The culture of the body*, str. 67

ki učinkovito preganjata strah pred neznanim in skrivnostnim. Tehnološko razvita družba sama po sebi potrebuje osebkke, s katerimi se da manipulirati. Vendar tu ne gre le za dovršeno družbo, ki upravlja z mehanskimi sistemi v tehnološkem smislu. Mehanicistično videnje in razumevanje se aplicira tudi na razumevanje političnega sistema in države. Evropejci so že od Platona dalje navajeni, da delovanje in ustroj države primerjajo z delovanjem in ustrojem človeškega telesa.⁵⁶

Doba, ki odpira vrata v moderni čas, išče predvidljivost in gotovost. Področje njenega izhodišča je vedno znova telo, na katerem se ne le odražajo, ampak tudi največkrat lomijo aktualni družbeni tokovi, kot nakazuje že 17.stol. Zato se pogled v njegovo notranjost razpira še naprej in še bolj dosledno. Ne usmerja se zgolj na odstiranje čudežnega, ampak na iskanje drugačnega poslanstva odstrtega. Anatomija človeškega telesa je v 18. stol. eno od ključnih področij medicinske znanosti. Kako je ta odnos med medicino in umetnostjo pomemben, je raziskovala med drugimi Barbara Maria Stafford. Samo dejanje raztelesenja v njegovem didaktičnem pomenu je medicina postavila v pravo teatralno okolje. Kirurg, ki vodi raztelesenje z navodili, ki jih daje asistentu, je v tej svoji vlogi podoben slikarjem kiparjem in arhitektom. Že samo okolje poudarja njegovo poslanstvo, poslanstvo nekoga, ki posreduje opazovalcu zelo dramatično podobo. Takšen impresivno okolje, ki poudarja teatralno in hkrati didaktično razsežnost raztelesenja, je amfiteater na Paris Ecole de Chirurgie z 200 sedeži, ki ga je osebni arhitekt Ludvika XV. Jacques Goudoin projektiral l. 1775 in je bil zgrajen desetletje zatem.⁵⁷

Usmerjenost pogleda v človeško telo v 18. stol. je nekaj veličastnega. V predmoderenem času je notranjost telesa nedostopna, pogled v njegovo notranjost vzbuja gnus in občutek krivde. Z anatomijo, ki jo že renesančni umetniki začenjajo spoznavati, se morajo ukvarjati skrivaj. Transparentnost telesa je pogoj, da se njegov pomen umesti v sistem, da njegova podoba dobi smisel. Raztelesenje kot medicinski postopek je pogled skozi prostor telesa, ki želi videti tisto, kar telo kot živi mehanizem zakriva. S tem želimo pojasniti in razumeti njegovo delovanje, pri čemer vsak del razumevamo kot neko delno celoto. Razstaviti telo na osnovne dele, da bi ga končno lahko nekoč sestavili nazaj kot avtomat, pri čemer bi pravilnost in matematičnost sestavljanja postala garancija za ustreznost njegovega delovanja. Leta 1750 so razsvetlenci napovedali Enciklopedijo. Koncept obeta pregled in povezavo temeljnih področij človekovega delovanja znanosti, umetnosti in rokodelstva, kot je v svojem programskem uvodu zagotovil njen urednik Denise Diderot.

⁵⁶ Mayr (1989): Authority, Liberty ..., str. 102

⁵⁷ Stafford (1991): Body criticism, str. 50

Videti je, da medicina v 18. stol. vse to že počenja. Poveže znanost, umetnost in rokodelstvo. Estetika daje znanstveni resnici neko dodatno razsežnost. Predvsem v razsvetljenstvu je odnos do človeškega telesa v estetskem smislu eden bistvenih. Še v predrenesančni in renesančni dobi je predstava o telesu predstava o vreči izmečkov, odpadkov in izločkov, ki zaznamujejo tostransko človekovo bivanje in s katerim je povezan izrazit občutek odpora, ko naj bi človek poistovetil svoje bivanje s telesnim.⁵⁸

Človeško telo se v razsvetljenstvu odpira estetskemu užitku, pravzaprav se ta proces začne že v renesansi. Užitek v lepem je pogojen s spoznanjem nujnosti in načrtnosti. Telo moramo odpreti, da bi videli, kakšna je notranjost. Njegova notranjost ni več zreducirana na predstavo o razpadanju in trohnenju. S telesom se medicina ne sooča več kot s truplom, ki je namenjeno svojemu dokončnemu organskemu razkroju, ampak ga vidi v njegovo preteklost, kot mehanizem, ki je odpovedal, se pokvaril, njegov obstoj pa je s tem dobil smisel, svojo pozitivno vrednost. Postal je sredstvo, ki služi dobremu. Dobro je vedeti, kako stroj deluje, njegovo delovanje pa lahko spoznamo le, če ga razstavimo. Raztelesiti truplo v razsvetljenstvu je dobro dejanje. V imenu spoznanja sledimo smislu platonistične estetike; lepo je tisto, kar je dobro in koristno. Estetika in etika postaneta predmet geometrijskih razmerij, ugotavlja B. M. Stafford, še posebej je poudarjen vpliv neoplatonizma. Takšen primer so anatomske atlase človeškega telesa. Podobe v njih plast za plastjo odstirajo lupino človeške zunanje podobe, ki prikazujejo različne organske sisteme človeškega telesa in postanejo kot slika, risba kot voščena maketa in na ta način nastajajo še danes. To vsekakor ni podoba nekega realnega stanja človeškega telesa, ampak gre za konstrukt, ki je pogojen z določenimi teoretskimi spoznanji. Anatomske atlase v smislu krvožilnega sistema, mišičnega sistema, okostja predstavljajo medicinski pogled in so v tem smislu že abstrakcija človeškega konkretnega organizma. Abstrahiranje določenega realnega stanja organizma še bolj poudari specifične namene posameznih organskih sistemov. Realno telo nikoli ni v stanju, kot ga prikazujejo anatomske atlase. Bodisi, da se v realnem življenju telo spreminja glede na starost in so razmerja med mišično maso in maščobo odvisna od spola, zato realno stanje praviloma nikoli ne ustreza fiktivno idealiziranemu telesu v anatomske atlasu. Nekako tako lahko danes po zaslugi Guntherja von Hagensa, ki je s posebno metodo ohranjanja trupel našel način, da lahko takšna telesa občudujemo na njegovih potujočih razstavah po svetu. Na vizualnih podobah teles, ki izpostavljajo na primer skelet, mišice ali krvni

⁵⁸ Delumeau (1986): Greh i strah

obtok, ne vidimo vseh telesnih tekočin, ki sodijo zraven, saj bi s tem zameglili preglednost in jasnost.⁵⁹

Vsekakor pade v oči estetski kriterij omenjenih podob. Telo je z razvojem znanosti dokončno odprto našemu pogledu. V tem pogledu ni več čutiti odpora ali gnusa, saj je v vseh teh formah izpostavljen namen prikazanih struktur. Če se osredotočimo na skelet, ne potrebujemo mišic, ki bi nam samo zastirale pogled, prav tako ni nobenih sledov telesnih tekočin. Nobeno prikazano telo ni krvavo in nikoli ne opozarja na telesni propad ali trpljenje, tudi če so prikazana patološka stanja organizma. Telo je v taki obliki, ker služi medicinskim ciljem ali teoretskim spoznanjem v biologiji in s tem v zvezi pogled nanj vzbuja določeno ugodje. Skelet v anatomskem atlasu določa drug kulturni kontekst kot tistega, ki nastopa v prizorih mrtvaškega plesa. Immanuel Kant je v svojem uvodu opozoril na neposredno povezavo spoznanja smotrnosti in občutja ugodja, ki v veliki meri določa estetski užitek.⁶⁰

Tehnološki razvoj je omogočil nov pogled na človeško telo. Odkritje mikroskopa pomeni v tem smislu veliko spremembo. Notranjost telesa se odpre našemu pogledu s povsem drugačne perspektive. Nova odkritja in predvsem podobe, ki jih je človeškim očem omogočil mikroskop, so več kot zgolj informacija s področja vedenja. Kot piše v tej temi B. M. Stafford, so nekoč odkritja s pomočjo mikroskopa ponujala informacijo in zabavo. Videti nevidno je privlačilo ljudi in burilo njihovo domišljijo. Predstavljati si npr. uši kot pošasti je brez možnosti takšne povečave težko, saj s prostim očesom bitje ni videti preveč grozljivo. Sicer pa je raziskovalna vloga mikroskopa mnogo bolj daljnosežna. Pripomogla je velikim znanstvenim odkritjem s področja povzročiteljev bolezni in podobno. Mikroskop je uresničil del sanj Francisca Bacona, ko je govoril o tem, da bomo potem, ko bomo sledili poznavanju narave, nekoč mi tisti, ki

⁵⁹ Laqueur (2003): Making sex, pogl. The aporia of biology »*Ilustracije, ki prikazujejo anatomijo telesa ali kakšen njegov posamični del; na primer človeško oko ali ženski skelet, ki naj velja kot splošno veljaven model, so neposreden kulture, ki jih reproducira. Pravzaprav ne obstaja oko, mišica ali okostje, ki bi v realnosti ustrezala izbranemu kanoničnemu modelu. Idealna anatomija je postulat transcendentnih norm. Vsakokratni kulturni in historični kontekst je tisti, ki določa idealen ilustrativni prikaz telesnih form.*«

⁶⁰ Kant (1999): Kritika razsodne moči, Uvod, str. 29 :»Tisto, kar je v predstavi subjektivno, a nikakor ne more postati del spoznanja, pa je občutje ugodja in neugodja, povezano s predstavo. Z njim namreč ne spoznavam ničesar na predmetu predstave, čeprav je nedvomno lahko učinek kakega spoznanja. A tudi smotrnost stvari, kolikor je predstavljena v zaznavi, ni kakšnost objekta samega (kajti takšne kakšnosti ni mogoče zaznati), čeprav lahko o njej sklepamo na podlagi spoznanja stvari. Smotrnost, ki je pred spoznanjem objekta, in to celo takrat, ko njegove predstave nočemo uporabiti za spoznanje, a jo kljub temu neposredno povezujemo s predstavo, je torej tisto subjektivno v predstavi, kar ne more nikoli postati del spoznanja. Torej se predmet le zato imenuje smotrni, ker je njegova predstava neposredno povezana z občutjem ugodja, in sama ta predstava je estetska predstava smotrnosti ...«

ji bomo ukazovali. Ukazovati naravi pa pomeni končno obvladati strah pred njo. Transparentnost teles omogoča pogled na sistem, na celoto telesa. Pred očmi se prikaže podoba snovi, ki je tipična in splošna. Tako pogled prodira v ozadje neke organske celote.⁶¹

Tako se v 18. stol. počasi zaključujejo svete procesije ljudi na obeležja križevega pota, kadar želijo izgnati kugo iz mesta. Namesto vse odrešujoče religije nastopi vse odrešujoča znanost. Videti nevidno je še ena zmaga znanosti in tehnologije. Tako kot se z mikroskopom odpira osupljiv pogled na mikro svet, se s teleskopom odpira pogled v vesolje, ki se s povečevanjem prav tako zariše v pogled kot tisto, kar je bilo prej nevidno. Še več, odstira se nam pogled na celoto, totaliteto.

Univerzum tako dobiva podobo celote, ki tvori urejen red, kjer je makrosvet v sozvočju z mikrosvetom. Razvoj tehnologije osvobaja človeka, kot pravijo, odpira se mu pot v nova spoznanja, ki jih skuša utemeljiti v enem samem sistemu, v celoti. Tako je, »*matematični postopek postal ritual misli*«, kot pravi Adorno v Dialektiki razsvetljenstva.⁶² Pot od nevidnega k vidnemu vodi preko razumevanja celote določenega sistema. Če to načelo uporabimo v odnosu do telesa, je v 18. stol. pomembna še ena veja medicine, dermatologija. Medicinska obravnava telesa odloča o njegovi normalnosti oziroma nenormalnosti. Normalno telo je tisto, ki kot organski sistem deluje s čim manj napakami. Takšno pojmovanje vpliva tudi na odnos do estetike telesa; samo zdravo telo je lahko lepo. Dermatologija se ukvarja s patološkimi spremembami na koži. S pomočjo medicinske tehnike lahko opazujemo telo pod površino in najdemo vzrok bolezni. Takšen pristop in metodološki koncept daje dermatologiji posebno mesto, saj poskuša po dogajanju na površini telesa logično sklepati o tistem, kar se dogaja v njegovi notranjosti.

B. M. Stafford v svoji knjigi *Body Criticism* primerja dermatološke pojave z umetnostjo prikazovanja tistega, kar se dogaja znotraj telesa, ki notranjost telesa razpira kot displej in ga hkrati stigmatizira. Umetnik je tisti, ki označuje in je hkrati označen, v tem primeru zaznamovan s svojo boleznijo, ki je bolj na očeh kot verjetno katerakoli druga.⁶³

In v čem je »lepot« takšnih patoloških pojavov? Po eni strani se posebno zanimanje zanje navezuje na še vedno prisotno baročno navdušenje nad

⁶¹ Horkheimer, Adorno (2002): Dialektika razsvetljenstva, str. 29: »... človek meni, da se je znebil strahu, če ni ničesar neznanega. To opredeljuje pot demitologizacije razsvetljenstva, ki postavlja živo na isto raven z neživim, tako kot mit neživo z živim.«

⁶² Horkheimer, Adorno (2002): Dialektika razsvetljenstva, str. 39

⁶³ Stafford (1991): *Body criticism*, str. 283

različnimi posebnostmi ali pa se šteje kot delo/igra narave. Z začetki znanosti je pomen sprememb na površini toliko večji, saj raziskovanje različnih patoloških stanj telesa tako ali drugače terja njegovo transparentnost. Podobno simptomatičen odnos izražajo izmišljene podobe teles, podobe bitij, ki so pravi fantazijski hibridi ali pošasti. Odklonskost pomeni izstop iz sistema celote in učinkuje kot šok, kot barbarstvo oz. surovost. Takšen odnos do telesnih anomalij in odklonskosti ima izvor v starejših obdobjih in naj bi izviral predvsem iz neoplatonizma (glej poglavje »Conceiving« v delu *Body criticism*). Odnos družbe do telesne odklonskosti siamskih dvojčkov, na primer, zrcali širša družbena razmerja tudi v preteklih obdobjih. Vprašanje, ki se v tistem času zastavlja kot pomembna dilema, je, ali telo siamskih dvojčkov krstiti enkrat ali dvakrat, sta duši dve ali je ena sama ... Kot anomalijo v nekem smislu razumejo tudi rojstvo enojajčnih dvojčkov. Pogostokrat pa so bila tovrstna telesa predmet razkazovanja na raznih sejmih in veselicah. V predrazsvetljenškem času je telesna anomalija posledica neposredne prisotnosti Zla oziroma hudiča. Groza in odpor, ki obideta opazovalca ob pogledu na takšno telo, ne more zreti vanj brez občutka nelagodja, ne glede na dobo, iz katere izhajamo. Gnus in zgražanje se umikata radovednosti, ki pa ni sama sebi namen, ampak je določena s prav posebnim poslanstvom - medicinskim raziskovanjem. Estetika telesa je v modernem času povezana z zavestjo o njegovem bolj ali manj brezhibnem delovanju. Koža je organ, ki predstavlja mejo med telesno zunanostjo in notranostjo. Če je v njegovi notranosti karkoli narobe, se to prej ali slej pokaže navzven. Medicinski učbeniki s področja dermatologije so vedno ponujali najbolj grozljive slike laičnemu očesu. Vloga estetike je na tem področju jasna; lepo telo je lahko le zdravo telo. Če se barok do tega ne more povsem jasno opredeliti, saj uživa med različnimi bizarnimi in nenavadnimi primerki, pa razsvetljenstvo postavi zelo jasna načela, ki lepoto navezujejo na smotrnost. Smotrno telo je zdravo telo. Pomen in naloga napredujočega znanja je osvobajajoča in odrešujoča. Po dolgem obdobju mračnih podob, prihaja čas, ki človeškemu telesu vrača samozavest in poudarja vrednost telesa tudi kot znanstvenega objekta. Že vse od Francisa Bacona naprej je pomen vedenja jasno poudarjen, kot moč, s katero bo človek obvladal naravo in sebe. Ljudje so v preteklosti čutili do narave predvsem strah. Ne nazadnje se grozljivost in strah izražata tudi v prej omenjenih srednjeveških vzorcih mišljenja. Človeku pa ne grozi le narava v nekakšnih imaginarnih predstavah, ampak tudi konkretno v obliki raznih bolezni in nesreč, ki ga pestijo. Prav tej naravi želi nekoč vladati in ji gospodovati. S tem, ko jo bo s svojim vedenjem naredil predvidljivo, jo bo končno lahko krotil in jo usmeril k svojim ciljem in potrebam.⁶⁴ Napredujoče

⁶⁴ Horkheimer, Adorno (2002): *Dialektika razsvetljenstva*, str. 17: »Razsvetljenstvo – v najširšem smislu napredujočega mišljenja – je od nekdaj zasledovalo cilj, da ljudem odvzame strah in jih postavi za gospodarja.«

vedenje se zato ne sme ustaviti pred ničemer, zato tudi pogled na človeško telo in v njegovo notranjost ni več nekaj prepovedanega in grozljivega. Raztelesenje je le eden od načinov, ki omogoči nova spoznanja in s tem uresničuje enega od pomembnejših ciljev razsvetljenstva.⁶⁵

Razteleseno telo se tako pojavlja v razsvetljenstvu v posvečenih templjih razuma – znanstvenih ustanovah, sprva kot prvovrstni spektakel, ki pa ne zbujaja več groze, tako kot nekdanj na morišču, temveč vodi v odrešitev, ki jo obeta napredujoča medicina. Spektakel raztelesenja ne poteka več na odru mestnega trga, pred prisotnostjo naključne množice, ampak si zasluži veličastnejši ambient s posebej izbrano publiko. Ta ni več »drhal«, ki se je navadno zbirala ob moriščih, ima namreč povsem drugačno poslanstvo.

Organizirano raztelesenje pred očmi »javnosti« nastopa v pred razsvetljenski dobi le v odnosu do telesa obsojencev.⁶⁶ Kaznovalni spektakel je postopoma izginil z javnih prizorišč in raztelesenje ni več del kaznovalne prakse, ker bistvo kazni ni več fizično trpljenje v telesnih mukah. Raztelesenje dobi nov smisel, in sicer je pomembno pri nastajanju in izpopolnjevanju podobe človeškega telesa v anatomskih atlasih. Takšne podobe niso več odvrtno, ker so v prvi vrsti smotrne. Transparentnost, ki je v moderni dobi normativ učinkovitega videnja in s tem spoznanja, pa ne usmerja pogleda le v človeško telo. Eno od področij, kjer skušajo ujeti resnico neke pojavnosti skozi tisto, kar se »skriva spodaj«, je arheologija, ki v tem času postavlja svoje znanstvene temelje, na primer z odkrivanjem Pompejev, egipčanske kulturne dediščine itd. Ne gre le za transparentnost v prostoru, ampak tudi v času. Osemnajsto stoletje se kaže skozi množico podob, ki odkrivajo notranjost. Pojav sovпада z razvojem vizualnih informacij od 15. in 16. stol naprej, ki se v 18. stol. razdeli v dve smeri. Ena smer s svojimi podobami dopolnjuje razvoj znanosti, ki se s svojimi vedno bolj specializiranimi predmeti raziskovanja vse bolj zapira v akademske kroge. Na drugi strani pa podobe nagovarjajo množico, ki jo je zaradi napredka družbe potrebno poučiti. Poučevanje s pomočjo podobe je hitro in preprosto. In ker podob z didaktično vsebino ni nikoli dovolj, ni nujno, da so ravno umetnine.

V 18. stol. že dolgo ne gre več zgolj za ročno izdelovanje podob, saj iznajdba tiska služi tudi vizualni kulturi. Primer serije podob, ki transparentnosti ne kažejo le v prostoru, ampak tudi v času, je delo beneškega grafika iz 18. stol. Giovanni Battista Piranesija (1702 – 1778). Njegova dela so tipičen primer razvoja

⁶⁵ Kunst (1999): Nemogoče telo, str. 207: »Transparentno telo razsvetljenstva, ki ga srečamo razgrnjenega v anatomskih gledališčih in ritualizirajočih secirnicah, je razgrnjeni naravni objekt, demonstracija telesne operativnosti, razgrnjena enciklopedija organov in mišic; telo torej, ki ga lahko klasificiramo in organiziramo znotraj urejenega sistema.«

⁶⁶ Foucault(1984): Nadzorovanje in kaznovanje

vizualnega v dve smeri; informativno in imaginativno.⁶⁷ Piranesijeve podobe so svojstvena aplikacija prej omenjenih »medicinskih« vizualizacij telesa na »arheološko« telo. Njegovi bakrorezi odkrivajo razpadajoče telo starodavnega in sodobnega mesta. Piranesijev pogled je ohranil podobo takšnih arheoloških ostankov preteklosti, ki se danes kažejo mnogo bolj sterilno. Prikazuje npr. antične ostanke, ki jih je prerasel čas – dobesedno, saj je sčasoma razpadajoče ostanke preteklosti preraslo najrazličnejše rastlinje, od dreves do plevla.



Piranesi, Razvaline Dioklecianovih term; jedkanica; Grafika starih mojstrov; Pokrajinski muzej Celje

Motive razpadlih ruševin, iz katerih poganja drevje in trava, kar daje podobo transparentnosti nekega mesta skozi čas, B. M. Stafford neposredno primerja s podobami raztelešenja v medicinskih secirnicah. Umetnost in znanost sta v 18. stol. sovpadla na odločilnejši točki svojega razvoja. Potreba po izražanju znanstvenih spoznanj na vizualen način je bila v tem času zelo pomembna, morda celo bolj kot danes. Razvoj vizualne umetnosti se torej v 18. stol. razcepi v dve smeri, ki vsaka sledita svojemu cilju. Druga predvsem želi informirati, posredovati vsebino nekega znanstvenega ali tehničnega spoznanja čim širšemu krogu. S stališča umetnostnozgodovinskih kriterijev to niso elitna umetniška dela, ampak so bližje pojmu vizualne kulture. Če nas danes poplava

⁶⁷ Stafford (1991): *Body criticism*, str. 58

podob skuša prepričati s svojo oglaševalsko agresivnostjo, si težko predstavljamo čas, ko so bile tehnične možnosti za reprodukcijo vizualnega še zelo skromne. Pa vendar v primerjavi s tem, kar imamo danes, pomen vizualnega ni nič manjši. S stališča usmerjenosti podobe k določenemu cilju gre za dva različna pomena; sodobni diskurz je potrošniški, medtem ko skuša biti razsvetljenski didaktični. Težnja k napredujočemu anatomskemu spoznavanju telesa je del nastajajočega sistema vedenja neke širše celote.⁶⁸ Napredujoča znanost sestavlja košček za koščkom, ob tem ko teži približevanju celoti kot končnemu idealu. Celota kot popoln sistem pomeni od časa Descartesa ali celo Galileia ideal, ki je kar najbolj blizu matematičnemu modelu.⁶⁹ Mišljenje lahko postane »avtomatičen proces, ki posnema stroje«. Transparentnost telesa služi njegovemu lastnemu nadzoru. Ko je končno odstranjena plast za plastjo, ostane nevidno samo še tisto, kar je v kvantitativnem razmerju do organov vida premajhno, da bi ga oko lahko zaznalo, ampak takšno zadrego rešuje mikroskop. Preostane le še, da uredimo podatke v geometrijsko kvantitativen model. Napredujoče spoznanje poskuša na ta način ustvariti popolnost sistema. Odstopanje od sistema je anomalija, ki povzroča negotovost, ki jo skušamo preseči z oznako nenormalnosti ali celo patološkosti. Vprašanje normalnosti ali nenormalnosti pa lahko postavimo tudi drugače, in sicer kot vprašanje discipline in nediscipline.⁷⁰ Transparentnost se izkaže za enega temeljnih pogojev delovanja gospostva, saj po svojem bistvu omogoča učinkovit nadzor. Princip panoptikona je v moderni družbi temeljni princip nadzora, ki se z razvojem tehnologije samo še utrjuje.

Kaj čaka telo kastrata v razsvetljenstvu? Pravzaprav nič dobrega. Razsvetljenstvo ne le da nima z njimi kaj početi, zahteva brezpogojen konec njihovega petja. Kastrat se v duhu nove dobe pokaže kot prikazen, umeten stvor, ki kazi popolnost narave. Nelagodje, ki se ob tem pojavi, prežene kastrate z opernih odrov. Preobrat v odnosu do kastratov je v času prehoda iz baroka v klasicizem tako radikalen, da je gotovo vreden pozornosti. S tem se simptomatično pokaže, kako se na prehodu iz baroka v klasicizem spremeni odnos do telesa. Kastrati se zdijo marginalen primer, a tako radikalna sprememba je zgovorna

⁶⁸ Horkheimer, Adorno (2002): Dialektika razsvetljenstva, str. 21: »Razsvetljenstvo priznava kot bit in dogajanje samo to, kar je moč enotno zapopasti; njegov ideal je sistem, iz katerega izhaja vse nasploh in vsako posebej. V tem se njegova racionalistična in empiristična verzija ne razlikujeta.«

⁶⁹ Horkheimer, Adorno (2002): Dialektika razsvetljenstva, str. 38: »Narava je – pred kvantno teorijo in po njej nekaj, kar velja matematično dojeti, celo to, kar preostane, nerazrešljivost in iracionalnost, je obkoljeno z matematičnimi teoremi. V anticipirajoči identifikaciji do kraja mišljenega matematičnega sveta z resnico razsvetljenstva meni, da je varno pred povratkom mitičnega. Razsvetljenstvo izenačuje mišljenje z matematiko.«

⁷⁰ Horkheimer, Adorno (2002): Dialektika razsvetljenstva, str. 54: »S tem, ko je discipliniral vse, kar je posamezno, je nezapopadeni celoti pustilo svobodo, da udari kot gospostvo nad rečmi nazaj na bit in zavest ljudi.«

sama po sebi. Zakaj se vse silno občudovanje praktično skoraj čez noč sprevrže v sovraštvo in zavračanje? Kastrat ruši koncept razsvetljenstva s svojo nejasno spolno identiteto. Kriteriji, ki jih izpostavi moderna doba, težijo k jasnosti, sistematičnosti in preglednosti. Telo se odpira, razpira, klasificira in opredeljuje glede na sistem. Vsakršna dvoumnost ustvarja negotovost. Razsvetljenstvo želi predvidljivost, jasnost in varnost, zato se loti kastratov z odločnim odporom, saj sicer francoski konvent v času revolucije ne bi obravnaval vprašanja javnega nastopanja kastratov na enem od prvih zasedanj. Kastrate je moderna doba zavrgla kot popačene in izumetničene. Način obravnave tega vprašanja pa vendarle kaže na to, da njihov obstoj ni samo vprašanje dobrega ali slabega okusa. Odpor, ki ga do njih izraža celo aktualna oblast, kaže, da gre tudi za občutek ogroženosti. Njihov obstoj preprosto ni v skladu z novimi pravili reda. Načelo ugodja in s tem užitka, ko gre za vprašanja o lepem, v pretežno zaznamuje pojem smotrnosti, še posebej smotrnosti narave. Preprosto povezovanje užitka z lepim bi bilo preveč nevarno in naivno. Nevarno bi bilo glede na užitek, ki je tisto polje, kjer je tendenca, da se kdo izmuzne nadzoru, največja. Za razsvetljenstvo to velja še posebej, saj je nadzor eno njegovih temeljnih orodij. Prijetno, tisti pojem, ki neposredno izraža užitek, ni istovetno z dobrim.⁷¹

Kant užitka ne istoveti neposredno z dobrim, ampak ga podreja namenu, koristnosti. Užitek sam po sebi je nevarna stvar, ki lahko vodi v kaos, zato sta tukaj disciplina in sistem, da ga usmerjata. Kastrati so nesporen simptom užitka, ki v osnovi izhaja iz najbolj iracionalnega področja umetnosti, glasbe. Njihovo telo, ki to glasbo ustvarja, je umetno, skratka nenaravno, zato je zvok njihovih glasov nenadoma postal zopr in odbijajoč. Zahteva po transparentnosti telesa ne dovoli, da se karkoli izmuzne nadzoru. Telo je lahko le popoln sistem narave, h kateremu sodi tudi človeški glas. In ravno glas je tisti, ki nadzor najbolj potrebuje, kar pa navsezadnje ni zgolj spoznanje razsvetljenstva.

⁷¹ Kant (1999): *Kritika razsodne moči*, str. 48: »Zdravje je za vsakogar, ki se z njim lahko pohvali, neposredno prijetno (vsaj negativno, se pravi, kot odstranitev vseh telesnih bolečin). A da bi lahko rekli, da je dobro, ga moramo s pomočjo uma usmeriti še k smotrom in postaviti, da gre za stanje, v katerem smo razpoloženi za vse, s čimer se ukvarjamo. In končno, vsakdo meni, ko gre za srečnost, da lahko največjo vsoto (tako glede količine kakor trajanja) prijetnosti v življenju imenuje resnično, da celo najvišje dobro. A tudi temu se upira um. Prijetnost je užitek. A če šteje le užitek, bi bilo nespametno, če bi imeli pri izbiri sredstev, ki nam ga zagotavljajo, takšne ali drugačne pomisleke, najsi smo užitka samo pasivno deležni zaradi radodarnosti narave ali pa nam ga nudi dejavnost nas samih in naše lastno delovanje. Nikoli pa se um ne bo pustil prepričati, da ima eksistenca človeka, ki živi samo zato, da bi užival (pa čeprav je v tem pogledu na moč dejaven), vrednost na sebi, tudi če je pri tem kar najbolj koristno sredstvo za druge, ki jim gre vsem prav tako le za uživanje, in sicer v toliko, kolikor prek simpatije uživa v vsem njihovem zadovoljstvu. Človek daje svojemu bivanju kot eksistenci osebe absolutno vrednost le s tem, kar dela, ne da bi se oziral na užitek, popolnoma svoboden in neodvisen od tega, kar bi mu kot pasivnemu lahko dajala narava.«



*Mladenič igra na piščalko; jedkanica, Krajčeva
zbirka starih grafik; Pokrajinski muzej Celje*

8. GLAS

Artikulacija glasovnih zmožnosti je danes dejstvo, ki ga pripisujemo razvoju civilizacije. Naše daljne prednike si običajno predstavljamo kot divja bitja, ovešena s kožami, z barbarskim pogledom in nenadzorovanimi kriki. Banalna predstava naše preteklosti je v veliki meri osredotočena na glas, katerega razvoj povezujemo z vse bolj jasno potrebo po učinkoviti komunikaciji. S pojavom civilizacije se pojavi tudi potreba po kultiviranju glasu, s čimer je ta izpostavljen nadzoru in disciplini.

Glas onkraj besed je spontano in samoumevno izenačen z ženskostjo, medtem ko je tekst kot instanca pomena v tej enostavni in paradigmatični opoziciji postavljen na stran moškosti.⁷² Glasba, ki ni podvržena disciplini besede, logosa, že od nekdaj predstavlja žensko čutnost. Ta postane v času od 13. stol., še posebej pa na začetku renesanse predmet ostrega zavračanja in zaničevanja s strani elitnega dela takratne kulture, še vedno pretežno pod vplivom krščan-

⁷² Dolar, (2003): O glasu, str. 76: »Poleg tega je glas onkraj smisla tako rekoč brezsmiselna igra čutnosti, ki izžareva nevarno privlačnost, četudi je v sebi prazna ...«

stva. Eden od njenih bistvenih elementov je sovražnost do ženske. Viri kažejo, da se mera sovražnosti z renesanso ni nič kaj unesla, ampak se je, nasprotno, celo stopnjevala.

Ženska je v srednjem veku izpostavljena predvsem kot telo, ki je objekt poželenja in zato permanenten vir nelagodja. Čas renesanse ženske ni odrešil njenega prekletstva, ampak je izpostavil in še zaostрил njen paradoksalni status v družbi. Umetnost renesanse je odkrila žensko telo, ki je predmet estetskega užitka, a znotraj protestantske etike je le ženska ostala zaničevana in zavržena kot najbolj vulgarno bitje stvarstva. Toda temeljni paradoks je zasnovan že znotraj krščanstva, enega njegovih ključnih kultov, kulta matere božje. Kako je lahko bitje, ki je samo po sebi tako nizkotno in zavrženo, mati samemu Bogu? Stigmatizacija ženske doseže višek v času, ko se pojavijo kastrati. Ambivalentnost se prenaša dalje skozi glasbo; če se zdi, da se ženski glas sam po sebi nekako lažje približa predstavi angelske fantazme, pa njeno »vulgarno bistvo« to onemogoča, moški glas je pregrob, otroški prešibek ... Toda koncept opere postavi glas naravnost v svoje središče.⁷³ Dilema opere je hkrati dilema, kako naj kultura sprejme žensko.⁷⁴

Pojav kastratov je zaznamovan z več stoletij trajajočo stigmatizacijo ženske. Vzrok, da so se kot pevci uveljavili v razvoju glasbenega teatra kot nesporne zvezde takratnih odrov, gotovo ni v tem, da so slab nadomestek glasu, ki ga proizvede žensko telo, niti v tem, da bi naraven ženski glas poskušali nadomestiti z deškimi petjem. Glas, ki ga lahko ustvari v petju izšolan kastrat, je poskus ustvariti glasovno fantazmo angela, ki je brezspolno bitje. Realni dosežek takšnega glasu ni primerljiv z nobenim drugim naravnim glasom, saj doseže razpon več oktav, hkrati pa kljub višini razpolaga z močjo, s katero se ženski ali deški glas ne moreta primerjati. Glas kastratov je torej vir vrhunskega glasbenega užitka, ki naj bi se dokončno osvobodil spola, a je prav zato še toliko bolj usodno vpisan vanj.

⁷³ Dolar (2003): O glasu, str. 85: »Tako se v čisti obliki problem nazadnje zreducira na tole: ali glasba nasploh prihaja od boga ali od hudiča? Kar je onkraj besede, oznanja najvišji dvig duha k Bogu, a obenem preti s pogubo. Kar dviga duše k Bogu, obenem napravi boga dvoumnega, onkraj besede ga ni več mogoče razločiti od hudičevih skušnjav. Glasba je tako lahko element duhovnega prečiščenja onstran posvetnosti in predstavljenosti, a obenem prav zaradi tega uvaja presežni in brezsmiselni užitek onkraj bolj oprijemljivih in lažje razpoznavnih čutnih ugodij. V glasu ni mogoče najti gotovosti in transparence, prav nasprotno, glas ju spodkopava in onemogoča čistost smisla. Glas je brezmejen, nezakoličljiv in, ne po naključju, na strani ženske.«

⁷⁴ Dolar (2003): O glasu, str. 46: »V operi kot posvetni zabavi sicer zlasti v prvem obdobju na odru ni manjkalo božanstev in mitičnih bitij, toda o njeni posvetnosti priča dejstvo, da je pravo božanstvo opere pač diva, boginja, torej ženska, ki svoj božanski status dolguje izključno svojemu glasu ...«

Na odru so kastrati povzročali pravo evforijo med takratnim poslušalstvom, verjetno so povsem primerljivi s sodobnimi ikonami pop kulture. Glas je torej v vseh obdobjih nekaj, s čimer se da zelo neposredno ustvariti evforično razpoloženje množice.

Uporaba glasu za petje je zahtevnejša, kot je uporaba glasu za govor. Glas je v operi v centru pozornosti. Glas in besedilo se prepleteta.⁷⁵

Kastrati niso postali operne zvezde po naključju. To sicer ni bilo njihovo primarno poslanstvo že na samem začetku, a kot da bi gledališče porajajočega baroka čakalo prav nanje. So pravo utelešenje mitske fantazme, ki je eden od ključnih elementov opere.⁷⁶

Glas kastrata želeni učinek stopnjuje do skrajnosti, saj je prisotnost kastracije realna. Končni cilj je dosežen, saj se užitek ne stopnjuje z učinkom simbolne pomanjkljivosti, ampak ga ravno zavest o njegovem realnem privede do skrajnosti. Cena za užitek je njegova grozljivost po sebi, ki pa ni njegov nadomestek, ampak del kompleksnosti užitka. Grozljivo kot tisto, kar užitek na nek način konstituira v zgodovini zahodne civilizacije, ni nekakšen kratkoročen pojav. Z njim je v prvi vrsti prepletena zahodna krščanska kultura. Glede na vsesplošno stopnjevanje diabolizacije ženske sočasno s pojavom renesanse in zlasti reformacije, je pot do ključnega užitka znotraj kulture tako ali drugače povezana z žensko. V tem smislu pa jo, kot kaže, bolj kot karkoli drugega prezentira glas. Znano je, da je srednjeveška glasbena kultura do skrajnosti omejila uporabo tistih glasbil, ki preveč očitno spominjajo na ženski glas, na primer flavto. Pred čutnostjo pihalnih instrumentov so raje dali prednost trobilom in tolkalom. Potlačitev ženskega v kulturi ni izum srednjega veka ali morda krščanstva, ampak ima odločilno vlogo pri tem antika. To izpričujejo številni pisci in mitologija. Značilno vsebino najdemo v mitu o sirenah. Sirena vabi s svojim glasom, pripetim na telo, ki nikoli ne izvrši potešitve želje, toda užitku njenega petja se noben človek ne more upreti, kar pa je usodno, saj ga vodi v gotovo smrt. Telo siren ustvarja glas, katerega edini smisel je zapeljevanje, ki se mu ni mogoče upreti, a njegov učinek je grozljiv. Sirena je nikoli uresničeni

⁷⁵ Dolar (2003): O glasu, str. 46: »*Mimogrede, nastanek opere je spremljala dilema, ali naj velja primo la musica e poi le parole ali pa nemara obratno. Problematično in dramatično razmerje med besedo in glasom je bilo položeno v njeno zibelko in je prav v njenem neujemanju in nedopolnjenju predstavljalo njeno gonilo.*«

⁷⁶ Dolar, (2003): O glasu, str. 47.: »*Videti je, kot da bo glas zacelil rano, ki nam jo je zadala kultura, popravil izgubo, ki je posledica simbolnega reda, toda ta varljivi obet se slepi za dejstvo, da črpa glas svojo fascinacijo prav iz te izgube, iz umeščenosti v to vrzel. V psihoanalizi ima ta rana svoje ime: kastracija. In psihoanalitska teorija fetišizma temelji prav na tem, da fetiški objekt s svojo bleščavo prikriva to vrzel, da temelji na utaji kastracije in da mu prav postavljenost na to mesto - izgube, vrzeli, rane - daje njegovo fascinantno moč.*«

objekt želje, ki obeta neskončen užitek, a je hkrati tudi zavest o njenem manku. Telo sirene je pravzaprav telo kastrata. Istoveti ju glas kot vir neskončnega užitka, telo, ki ta glas proizvaja, pa v sebi nosi manko sposobnosti prav tega istega telesa.

Funkcija telesa je v tem primeru v posebnem odnosu do glasu, ki ga proizvede. Specifično razmerje med obema določa bistvo želje. Kadar je objekt želje glas, gre v tem primeru za glas, ki se distancira od pomena, logosa. Beseda z določenim pomenom je temeljno sredstvo, s katerim se disciplinira glas, saj pozornost poslušalca usmeri stran od užitka.⁷⁷

Prav glas brez pomena se tako nevarno približa svojemu izvoru, telesu. Vendar želja ostane želja, se pravi, da se mora ohranjati generator njene permanentne energije, zato mora to simbolno telo na nek način izginiti. Na simbolni ravni izginotje predstavlja telesni manko kastrata, enako kot telo sirene.⁷⁸

Ključno poslanstvo kastratov je petje, tudi sirene imajo svoje mesto v mitologiji zaradi petja. Toda to ni kakršnokoli petje; njegov učinek pelje v skrajnost, kjer se užitek preda smrti. Kaj petje naredi tako skrajno? Težko si predstavljamo lepoto in užitek še tako čudovitega glasu, dokler ga ne slišimo. Očitno nobena umetnost ni tako fatalna in neposredno zapeljiva, kot je glasba. Še toliko bolj je usodno, če se njen učinek manifestira s človeškim vokalom, s kastratom ali sireno. Glasba doseže skrajne meje svoje moči. Groza smrtne nevarnosti in pogube ob petju siren in groza ob zavesti telesne kastracije daje užitku posebno mesto. Telo sirene je telo ženske, ki to ni, ker če bi bila to zgolj pojoča ženska, bi popačila čistost užitka z neposredno prisotnostjo lastne vulgarnosti. Učinek vulgarnosti tako omeji oblika njenih spodnjih okončin, kjer ne najdemo tipičnega moškega fetiša; - ženskih nog, pač pa ribji rep. Toda glas sirene je še vedno glas ženske, katerega učinek je usoden za tistega, ki ga sliši, čeprav se mu ne more upreti. Telesni manko je pogoj, da se manifestira užitek, ki na simbolni ravni nikoli ne sklene kroga želje. Telo kastrata je pogoj, da se njegov glas manifestira kot angelska fantazma. V znani Andersenovi pravljici »Mala morska deklica« je v principu na delu nezmožnost obstoja spolnega razmerja. Sirena, ki reši življenje kraljeviču in se vanj usodno zaljubi, mora zato, da bi lahko prišla do njegove bližine, žrtvovati svoj glas. Toda tako nema mu ne more razložiti, da je prav ona tisto dekle, ki ga je rešilo iz valov in o kateri sanja, ki je torej lahko edini pravi objekt njegove želje.

⁷⁷ Dolar (2003): O glasu, str. 106

⁷⁸ Dolar (2003): O glasu, str. 9. Zato je *»...glas tista vez, ki pripenja jezik na telo, vendar je narava te vezi docela paradokсна: glas ne pripada ne enemu ne drugemu. Kar imata jezik in telo skupnega, je glas, ki pa ni del jezika ne del telesa. Glas izhaja od telesa, a ni njegov del, je podlaga jezika, a tudi ni njegov del, v tej paradoksnih tipologiji pa je prav glas tisto, kar ju družiti ...«*

Užitek je nevarna reč, zato potrebuje nenehen in učinkovit nadzor. Ne-nadzorovan užitek vodi v kaos, še posebej, če je na tej poti glasba. V tej zvezi Dolar navaja Platona, ki je že v antiki jasno opozarjal na to.⁷⁹

Najverjetneje je eno od ključnih antičnih del, ki zajema vprašanje nadzora nad užitkom, Homerjeva Odiseja. Prav mesto, ko se Odisej sooči s sireni, je na nek način odločilno. Prepletanje mita in logosa v omenjenem Homerjevem delu je temeljito analiziral Theodor Adorno (skupaj z Maxom Horkheimerjem).⁸⁰

Dostopnost užitka se dopušča le skozi disciplinski postopek. To funkcijo lahko uspešno zastopa logos, toda na tisti najbolj primarni, da ne rečem kar organski/instinktivni ravni to ni dovolj. Tam lahko deluje kot učinkovit nadzor le nekaj, kar je samemu užitku dovolj blizu, a je hkrati njegovo nasprotje; grozljivo. Znamenita Adornova interpretacija Homerjevega mita kaže na to, da je grozljivo v funkciji discipliniranja užitka. V zgoraj opisanem primeru grozljivost izhaja le iz možne situacije, namreč glas siren je preveč omamen, da bi se mu kdorkoli lahko uprl, hkrati pa vodi poslušalca v gotovo smrt. Neznosnost čistega užitka predstavlja položaj, ki ga je vnaprej sam načrtoval, da bi s tem, ko bi se užitku izpostavil, hkrati rešil svojo usodo. Odisej samemu sebi s pomočjo vedenja fizično prepreči, da bi se užitek sprevrgel v smrt.⁸¹

Glas se sam po sebi upira smislu, zato je nevaren in logos mu skuša biti stalno za petami, poskuša ga na nek način civilizirati. Toda obstaja še nek glas

⁷⁹ Dolar (2003): O glasu, str. 77. »Brž ko smo ugodje postavili kot merilo v glasbenih rečeh, smo zagrešili veliko svetoskrunstvo... Čim smo se odrekli pokoravanju zakonom v glasbi, pogubnim posledicam ni več videti konca – neizbežno sledi moralni razkroj, razpad vseh družbenih vezi.«

⁸⁰ Horkheimer, Adorno (2002): Dialektika razsvetljenstva, str. 72. »Odisej ne poskuša ubrati kakšne druge poti, kot je tista, ki ga vodi mimo otoka Siren. Prav tako se ne skuša ponašati z nadmočnostjo svojega znanja in svobodno prisluhniti skušnjavkam, zmotno misleč, da mu njegova svoboda zadošča za obrambo. Naredi se čisto majhnega, ladja pluje po svojem vnaprej določenem, usodnem kurzu in on uvidi, da kot poslušajoči ostaja podložen naravi, naj se še tako zavestno distancira od nje: drži se pogodbe o svoji podložnosti in cepeta ob jamboru, da bi se vrغل v roke prinašalk pogube. Toda izsledil je luknjo v pogodbi, tako da se predpisu izogne, čeprav ga izpolni ... Odisej priznava arhaično premoč pesmi, s tem ko se razsvetljen s tehniko pusti privezati. Ukloni se pesmi poželenja in ji prekriža načrte, kot jih prekriža smrti. Privezani poslušalec hoče k Sirenam tako kot kdorkoli drug. Le da je vse uredil tako, da jim kot podlegli vendarle ne podleže. Kljub vsej sili svoje želje, v kateri se zrcali sila polboginj, ne more k njim, kajti veslajoči sopotniki z voskom v ušesih niso gluhi le za polboginje, ampak tudi za krike poveljujočega.«

⁸¹ Horkheimer, Adorno (2002): Dialektika razsvetljenstva, str 73: »Od srečno ponosrečenega Odisejevega srečanja s Sireni so vse pesmi obolele, in celotna zahodna glasba se otepa z nesmisлом petja v civilizaciji, ki pa je obenem vendarle gibalna sila vse umetne glasbe ... Z razdrtjem pogodbe zaradi njene dobesedne izpolnitve se spremeni zgodovinski položaj jezika: jezik začena prehajati v označevanje.«

kot druga možnost, kot arhaični primarni zvok, ki je sam po sebi neukrotljiv, ob katerem obnemijo vsi drugi.⁸² Takšen glas, ki je od znotraj pripet na logos, ni ubeseden, saj je avtoriteta sam po sebi. Prav takšen glas naj bi nastopal v starih ritualih, neposredno do danes pa se je ohranila posebna arhaična oblika roga, ki ga še danes uporabljajo v židovskih religioznih ritualih. Imenuje se šofar.⁸³

Že Freud njegov zvok povezuje s tesnobo, katere učinek poslušalca spomni na »smrtni klic praočeta«, ki je čisto utelešenje Zakona. Na tej točki se srečata surova, neobvladljiva moč glasu in logosa v najbolj elementarni obliki. Od tu je možen samo še razcep, ki ustvari neskončno iskanje sožitja med dvema nasprotjema; užitkom in logosom.

Discipliniranje skupnosti na določeni stopnji razvoja družbe deloma prevzamejo zakoni, torej beseda. Surovi, temačni prazvok je v svojem bistvu konstituiranje logosa, reda. Poslušalca povsem prevzame in si ga podredi kot del celote, ki ji odslej pripada. Od začetkov civilizacije se logos bori proti glasu, nosilcu brezsmiselnega užitka. Logos obljublja rešitev pred pogubo, kamor nesporno vodi čist in nenadzorovan užitek. Logos se navsezadnje bori proti svojemu Drugemu. Logos pravzaprav sloni na glasu.⁸⁴

Glas ženske in glas očeta sta si blizu, ko gre za discipliniranje. V svojem bistvu gre pri obeh za isto substanco, torej glas. Od tu naprej se pojavi razcep; v prvem primeru se glasu prilepi logos, v drugem primeru glas ženske preide v grozljivo, o čemer eksplicitno govori mit o sirenah.

Opera se rojeva v času, ko se družba spreminja v okviru drugačnih pravil. Doba absolutizma z izpostavljanjem vladarjeve osebe potisne skupnost v neko celoto, ki jo vladar nagovarja enako, kot množico.⁸⁵

⁸² Dolar (2003): O glasu, str. 89: »Obstaja še neki drugi glas, glas drugačnega zvena in statusa; glas Očeta, glas, ki se od znotraj drži samega logosa, glas, ki ukazuje in zavezuje, nazadnje glas samega Boga.«

⁸³ Dolar (2003): O glasu, str. 90: Njegov učinek povzročijo »... dolgi zvoki, ki spominjajo na rjojenje bika, kot da bi primitivnost samega instrumenta in njegovih glasbenih zmožnosti še toliko bolj napajala njegovo moč in povečevala globino učinka.«

⁸⁴ Dolar (2003): O glasu, str. 93: »Nasproti si stojita dva glasova, ki sta videti docela različne, nasprotne narave. Toda ali je neslišni glas, ki se drži logosa (in katerega zadnji odmev lahko slišimo v šofarju), zares nekaj povsem drugega od onega anatimiziranega glasu kot glasnika brezmejnega užitka in razkroja? Je užitek, ki ga zakon preganja kot svoje radikalno drugo, docela drugačen od onega deleža užitka, ki spada k samemu zakonu? Je glas Očeta popolnoma drugačne vrste in ranga od ženskega glasu? Se glas preganjalca zares nepovratno loči od preganjanega glasu? Nemara je skrivnost v tem, da sta oba eno, da sta istega izvora; da nimamo dveh zoperstavljenih glasov, temveč objekt glas, ki preči velikega drugega v nepopravljivi ekstimmnosti.«

⁸⁵ Dolar, Žižek (1993): Filozofija v operi, str. 12: »Paradoks absolutizma je, poenostavljeno rečeno, v tem, da je kompromisna tvorba, ki jo preči protislovje med formo in vsebino. Po svoji

Poslanstvo opere je nagovoriti publiko z namenom konstituirati jo v neko novo celoto na temeljih mitske fantazme.⁸⁶ Če je bilo prvotno poslanstvo opere, da je utemeljila absolutno državo, je nekoliko kasneje utemeljila nacionalno identiteto. Sredstvo, s katerim opera utemeljuje svoje poslanstvo, je kompleksnost, sestavljena iz različnih umetniških strategij. Mit se v teh strategijah intenzivno preplete z logosom. Zato vse še bolj poudarja njen učinek fantazme. Glas kastratov je v tej funkciji ena od ključnih. Njihov nenaravni, božanski glas, ki je pristal na robu, ustvarja fantazmo celote z onostranstvom.⁸⁷

Kastrat s svojim glasom in s tem, ko stoji na odru, pravzaprav stoji na robu starega sveta, ki se na svoj način oklepa mita in kot glas siren vabi v tragičnost mitskega. Je fiktivno utelešenje angela, ki producira užitek. Opera ga disciplinira na dva načina: najprej skozi libreto opernega dela, v smislu besede, ki je v funkciji logosa. Toda izjemnost glasovnih sposobnosti kastratov v kontekstu opere še vedno presega njegov učinek, zato je ob manifestaciji njegovega glasu še tisto grozljivo, ki sega onkraj, a v zadostni meri omogoča, da tok želje ni prekinjen (v smislu, da spolno razmerje ne obstaja).

Opera se torej rojeva iz ostankov fevdalnega sistema in srednjeveške miselnosti. Celoto postavlja kot ideal, ki se napaja v onostranstvu, t. i. transcendentno doživljanje celote.⁸⁸ Še vedno se napaja z mitološkimi zgodbami in izpostavlja možnost identifikacije z domnevno nespolnim bitjem na odru; center pozornosti je njegov glas. S svojo kompleksnostjo, ki učinkuje kot totaliteta, je opera uspešno nadaljevala svojo pot v klasicizmu, a kastratom to ni uspelo.

formi prinese zadnji vzpon in bleščavo fevdalnega sveta, prinese velike vladarje, za katere je videti, da so šele zares pravo utelešenje fevdalnega Gospodarja; prinese dvorno galanterijo in blesk razkošja, kot da bi se propadajoči fevdalni svet hotel pred svojim zatonom pokazati in svoji najbolj fascinantni podobi ... Fevdalna forma, meščanska vsebina- v tej opreki je opera ob svojem izhodišču na strani forme. Je predvsem opornik te forme, legitimacija fevdalnega okvira, njena ideološka podlaga, njena fantazmatska uprizoritev.»

⁸⁶ Dolar (2003): O glasu, str. 9

⁸⁷ Šuvaković (2001): Paragrami ..., str. 221: »Družbena karakterizacija horizonta smisla in vrednotenja opere, ki se uresničuje v okviru odnosov scenskega, dramsko-literarnega in glasbenega, je dvojna: 1. Njeno konstituiranje je odraz družbenega razvoja – preobrazbe fevdalne v meščansko družbo in razvoja meščanske družbe s hierarhično strukturiranimi razrednimi razlikami. 2. Konstituiranje je fantazma, s katero se družbeni napredek identificira v odnosu do odtujene narave, s čimer se prikrije izgubljeno- oziroma- travmatično Realno (Narava).«

⁸⁸ Šuvaković (2001): Paragrami ..., str. 221

ZAKLJUČEK

Pojav kastratov zaznamuje neko določeno obdobje v razvoju evropske zgodovine in njene kulture. Primerjava z današnjo popularno kulturo je do neke mere smiselna, čeprav ime za ta fenomen danes nikakor ne vzbuja prijetnih asociacij. Vrednotenje skozi prizmo moderne zavesti jih postavlja v preteklost, ki se domnevno ne bo nikoli več vrnila. Osemnajsto stoletje pomeni vrhunec popularnosti in občudovanja kastratov, hkrati pa že napoveduje njihov konec. Opera je preživela konec baroka, čeprav se zdi, da je ta zvrst umetnosti otrok baročnega sveta in ne modernega časa, ki šele prihaja. Kastrati so bili tisti njen del, ki je opero nadgradil z umetnostjo prenejanja, kar je klasicizem zavrgel. Opera je torej nadaljevala svoje uspešno poslanstvo, kastrati pa so utonili v pozabo kot nekakšni monstumi, ki se jih spomnimo z občutkom nelagodja.

Razsvetljsko poslanstvo obeta, da ni dovolj prepričljivega argumenta, da bi še kdaj postavili na oder tako zlorabljenega telesa, kot so bila telesa kastratov. Sočustvujemo z njihovo usodo in ne zdi se nam pravična.

Ko so Noama Chomskega vprašali, v katerem stoletju bi rad živel, če bi imel možnost izbire, je bil njegov odgovor nedvoumen, izbral si je osemnajsto stoletje. Nikoli prej ali kasneje prihodnost ni bila videti tako svetla in obetavna kot v tem času. Vizija prihodnosti še dolgo ne bo tako odrešujoča, kot je bila takrat. Vizionarji osemnajstega stoletja so imeli pred seboj jasne cilje. Francisco Goya je kot tipičen vizionar svojega časa povzel bistvo v seriji treh slik, ki jih je ustvaril kot svoj pogled na prihodnost. Ovekovečil je tri značilna prizorišča človeškega trpljenja, zapor, norišnico in bolnišnico. Njegova vizija se na slikah kaže kot svetloba, ki prihaja iz ozadja in osvetljuje prihodnost. Razsvetlila bo mrak izbranih tipičnih mračnih prizorišč groze, ki bodo nekoč v prihodnosti dokončno izginila. Razsvetljenstvo obljublja, da družba prihodnosti ne bo poznala kriminala, ker bo odpravila vzroke za družbene konflikte. Odpravila bo norce in bolnike, saj bo medicina tako razvita, da bomo mi tisti, ki bomo ukazovali naravi in bolezni bodo odpravljene. Narava je sama najvišji cilj in zakaj bi se naslajali nad izumetničenostjo in popačenostjo? Toda zgodovina nas je že večkrat prevarala in zdi se da smo danes bliže baroku kot razsvetljenstvu. Je zloraba telesa na odru res tako zelo pozabljena preteklost?

S stališča učinka neke podobe k določenemu cilju sta torej možna dva koncepta; didaktični, ki prežema razsvetljsko vizijo in je po svoji formi blizu pred modernim konceptom srednjega veka in renesanse. Baročna strategija ubira druge strune. Po svojem bistvu se željeni učinek podobe v baroku lažje primerja s sodobnim; oba diskurza sta v osnovi potrošniška. Bistvo potrošniške

logike je v oglaševanju; pozornost je treba vzbuditi ne glede na ceno. Potrošniški diskurz zahteva vedno nove in nove presežke in je s tem še najbližje baročnemu konceptu, ki na prvi pogled nima drugega namena, kot vzbuditi pozornost.

Če je bila cirkuška arena nekoč center množične zabave, ki je ustrezala takratni stopnji tehnološke razvitosti družbe in posebej mentaliteto pred moderne družbe, ki se z otroško naivnostjo navdušuje nad takšnim in drugačnim prenašanjem, je današnja mentaliteta baročni še kako blizu. Nekoč je množice privabljal nenavadnost in izjemnost telesne forme kot takšne. Poleg cirkuških živali so tja strpali človeška telesa, ki so tako ali drugače odstopala od pričakovanega in normalnega; siamski dvojčki in druge telesne anomalije. Kastrati so proizvod svoje dobe, čeprav morda za nekoliko bolj izbran in zahteven okus od povprečne cirkuške publike. Razsvetljenje je odprlo pot tehnološkemu razvoju, ki je ustvaril areno povsem drugačnih razsežnosti. Telo v takšni novodobni areni je še bolj izpostavljeno manipulaciji in zlorabi. Je princip gladiatorskih iger res tako daleč, kot se zdi? Sodobni koncept tekmovalnega športa ne izbira sredstev za doseganje več, hitreje in bolje ... Kulturna industrija slavi kurioziteti tipa Michael Jackson ali Madonna, ki veljata za vrhunski dosežek uspeha sodobne popularne kulture. Danes telesom na odru ni prizaneseno nič manj kot nekoč kastratom. Celo nasprotno, tehnike manipulacije so bolj dovršene in neizprosne. Lahko bi rekli, da princip užitka še naprej ostaja enak, kot da bi slava telesa zvezdnikov spremenila v telesa siren, ki z glasom še naprej omamljajo množice.

THE PHENOMENON OF CASTRATI AS THE EXAMPLE OF CHANGING FROM THE MYSTICAL TO THE MECHANICAL ATTITUDE OF THE BODY

Castrati as we know are one of the unique phenomena in the Western music culture. They appeared during the late 16th century and became great stars in the 17th and 18th century opera. They were adored and idolized the same way today's pop stars are. They presented some kind of angels on the stage, especially in the opera. In the Western Christian tradition female voices were not appropriate, so there was found a way to strengthen a child's pure voice with the male vocal power and with that the high register of female voice was achieved. The cultural background of the Castrati is provided mostly by the difference between the Baroque era and the Enlightenment. Their social and historical position is defined in relation to the body, especially to the female body. Since the Middle Ages the human body has been stigmatized and dedicated to death. The fact is that human voice represents the human desire directly, so the voice must be under control. The Castrati have become a successful way of such control at one period of history. They were adored in Baroque, but in the period of Enlightenment their singing suddenly became perverse, unnatural and intolerable. Their story is the history of the changing attitude towards the body from the Renaissance to the modern time of European culture.

LITERATURA:

- Andersen, Hans Christian (1972), Najlepše pravljice, Mala morska deklca, Državna založba Slovenije
- Boccacio, Giovanni, (1973): Dekameron, Ljubljana, Mladinska knjiga
- Božovič, Miran (2002): Telo v novoveški filozofiji, Ljubljana, Založba ZAC
- Descartes, Rene (1988): Meditacije, Ljubljana, Slovenska matica
- Descartes, Rene (1957): Razprava o metodi, Ljubljana, Slovenska matica
- Delumeau, Jean (2003): Strah na zapadu (od XIV do XVIII veka), Novi Sad, Izdavačka knjižara Zorana Stojadinovića
- Delumeau, Jean (1986): Greh i strah, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada
- Dolar, Mladen (2003): O glasu, Ljubljana, Analecta
- Dolar, Mladen, Žižek, Slavoj (1993), Filozofija v operi, Ljubljana, Problemi – Razprave, zbirka ANALECTA
- Grosz, Elizabeth (1994): Volatile bodies, Indiana University Press
- Foucault, Michel (1987): Kant, Was ist Aufklärung?, Vestnik; Kaj je razsvetljenstvo?, SAZU – Inštitut za marksistične študije
- Foucault, Michel (1984): Nadzorovanje in kaznovanje, Ljubljana, Delavska enotnost
- Hobbes, Thomas (1973): Leviathan, J. M. Dent& Sons Ltd.
- Horkheimer, Max in Adorno, Theodor W. (2002): Dialektika razsvetljenstva, Ljubljana, Studia humanitatis
- Jay, Martin, (1994): Downcast Eyes, Berkeley, University of California press
- Judovitz, Dalila (2001): The culture of the body; The University of Michigan
- Kant, Immanuel(1999): Kritika razsodne moči, Založba ZRC
- Kristeva, Julija (1982): Powers of horror (An Essay on Abjection), Columbia University Press
- Kristeva, Julija, (1985): »Stabat Mater«, prev. Goldhammer Arthur v The Female Body in Western Culture, ur. Suleiman Susan Robin. Cambridge: Harvard University Press
- Kunst, Bojana, (1999): Nemogoče telo, Ljubljana, Maska
- Kunst, Bojana, (2004): Nevarne povezave, Ljubljana, Maska
- Laqueur, Thomas, (2003): Making sex; London, Harvard University Press
- Mayr, Otto (1989): Authority, Liberty & Automatic Machinery in Early Modern Europe, The Johns Hopkins University Press Baltimore and London

Miles, R. Margaret, (1985): »The Virgin One Breast: Female nudity and religious meaning in Tuscan early renaissance culture« v zborniku *The Female Body in Western Culture*, ur. Suleiman, Susan Robin, Cambridge: Harvard University Press

Stafford, Barbara Maria, (1991): *Body criticism*, London, MIT Press

Šuvaković, Miško, (2001): *Paragrami tela/figure*, Beograd, CENPI- Centar za Novo pozorište i igru

Tenenti, Alberto (1987): *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, Ljubljana, Studia humanitatis